Scanned with O

SANDA RADIAN

PORTRETE FEMININE ÎN ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC

•UNIVERSITAS*

@© 0 5? ©. ® A M8 ® S ia

^M

SANDA RADIAN

Scanned with OKEN

PORTRETE FEMININE ÎN ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC

EDITURA MINERVA

Bucureşti, 1986

Scanned with OKEN

INTRODUCERE

I

„Femeia, eterna poveste, nu-ntreba cine este, iubeşte-o mereu” – suna romanţa pe care lăutarul o cînta la urechea meseanului, smulgîndu-i un oftat după o înghiţitură din prea-plinul paharului, în înfloritele grădini de vară bucureştene dinainte de război. Textul cîntecului nu corespundea numai sentimentalismului de mahala, ci reflecta o opinie înrădăcinată într-un cerc lafg şi chiar, epurată în majoritatea cazurilor de edulcorare şi lacrimogen, aparţinea unei răs- pîndite viziuni literare. în romanul românesc interbelic se acordă un loc important misterului feminin, femeii învăluită mai dens sau mai străveziu în mantia enigmei şi prozatorii se străduiesc să mitifice sau să demitifice această enigmă.

Dacă de-a lungul veacurilor concepţia despre femeie şi despre rolul ei în societate a evoluat, cea despre feminitate, în ciuda fluctuaţiilor modei, s-a păstrat în aceleaşi limite, aproape intactă. Eternul feminin şi misterul, ca nuclee ale acestei noţiuni, s-au rînduit printre mituri. Mary Brodkin, demonstrînd în *Archetypal pattern în poetry. Psychological studies în Imagination* raportul între cerinţele arhetipale şi plăcerea estetică, menţionează eternul feminin drept una din cerinţele arhetipale. Simone de Beauvoir constata în *Tout compte fait (La încheierea socotelilor):* „...există, desigur, între femela umana şi mascul diferenţe genetice endocrin-anatomice ; ele nu sînt suficiente pentru a defini feminitatea, aceasta este o

construcţie culturală şi nu un dat natural".[1]

Dintotdeauna literatura s-a apropiat conştient sau nu de cristalizarea în personaje a eternului feminin. Inefabilul feminităţii, ca funcţie a structurii narative, se remarcă însă cu precădere în romanul modern unde, de cele mai \ multe ori, este declanşatorul acţiunii. Pînă în secolul al XlX-lea, figura femeii în literatură se conturează în forme unidimensionale pe latura benefică sau malefică, chiar dacă la scriitori de geniu ca Racine, Shakespeare sau Dante există nuanţe psihologice. O mecanică a euforicului şi dis- foricului dirijează prezenţa femeii în opera de artă, constituind o simbolică pentru înălţarea sau decăderea personajului. în această privinţă e de relevat opoziţia între basm şi mitologia greco-latină. Jean de Vries, urmărind similitudinile şi diferenţele dintre saga, mit şi basm, afirmă că aceleaşi arhetipuri – adică figuri şi situaţii exemplare – există în toate, dar, pe cînd eroul din primele două are aproape întotdeauna un sfîrşit tragic, în basm încercările prin care trece se-ncheie cu un deznodămînt fericit. La început, avînd în vedere timpul de geneză al mitului, sagăi şi basmului, disforicu'l şi euforicul apar paralel, în aria literaturii culte însă, ele se înfăţişează, de cele mai multe ori, ca faze de succesiune istorică. într-o primă peri- – oadă se manifestă în trecerea de la terestru la celest. în miturile fundamentale principiul feminin, la fel de creator ca cel masculin, reprezintă natura, pămîntul, recolta. Treptat el ajunge să exprime divinul şi spiritualitatea. *„Eternul feminin / ne atrage spre înalt”,* proclamă Goethe la finele celui de-al doilea Faust.

în roman, atît pe orizontală cît şi cronologic, disforicul şi euforicul se reliefează în domeniul socialului, vizînd condiţia femeii în societate. Nancy K. Miller în *The he- roine's text* (Columbia University Press, 1980) aplicînd această mecanică unor cărţi din literatura franceză şi engleză a secolului al XVIII-lea, consideră drept text euforic cel în care eroina se ridică de la o condiţie umilă şi se integrează societăţii şi drept text disforic cel în care eroina suferă de-

---

[1] **Simone de Beauvoir, *Tout compte fait,* Paris, Ed. Gallimard, 1972, p. 497.**

*fl*orarea, deposedarea sau moartea. Din prima categorie ar face parte *Moli Flandersde* Defoe ori *Pamela* lui Richardson, iar din a doua – *Manon Lescaut* de Prévost, *Noua Heloisà* de Jean- Jacques Rousseau şi *Legături periculoase* de Choderlos

de Laclos. O asemenea mecanică situaţională depinde şi de înmulţirea, diferenţierea şi complexitatea caracterelor, cu cit avansăm spre romanul contemporan. Procesul se petrece nu numai de la unidimensional la pluridimensional, ci şi de la individualizare la dezindividualizare şi reindividualizare. în lumea mitică, în pofida etichetării etice sau profesionale, elementul surpriză domină simpatiile eroului şi eroinei. Athena putea fi la fel de vanituoasă ca Afrodita, de pătimaşă ca Hera. Schimbarea de tabără e frecventă în eposul homeric şi nu-i condiţionată moral. Pînă şi postura Furiilor care-l urmăresc pe Oreste e modificabilă şi modificată. Doar la unele tipuri marginale ca Pandora există o dominantă etică rigidă, permanentă. în schimb, basmul îşi construieşte eroii şi eroinele din perspectivă strict morală şi moralizatoare, ca întruchipări ale binelui şi răului. Niciodată Baba Cloanţa nu poate acţiona ca Ileana Costazeana, nici Zina precum Vrăjitoarea. Ceea ce caracterizează însă arhetipurile din ambele sfere este personalitatea, inconfundabilitatea. în eposul cavaleresc şi Renaştere, euforicul are o formă specială înălţînd de la început femeia în idealitate, eroul combătînd răul sub culorile doamnei sale. Dante acordă femeii misiunea salvării eroului. Béatrice din *Divina Comedie* se constituie ca un principiu feminin etern, menit să-l salveze pe cel pe care-l iubeşte. Cu excepţia operei shakespeariene – unde, femeia deşi factor de reconciliere a discordiei dintre bărbaţi (figura Porţiei încununînd această menire în calitate de judecător imparţial), se dovedeşte totodată o personalitate bine precizată, reprezentînd în majoritatea cazurilor echilibrul şi bunul-simţ – odată cu misiunea salvatoare ce i se conferă se inaugurează procesul de idealizare al eroinei, proces care o deposedează de concreteţe, o dezindividualizeaza. Acest proces se va desfăşura mai ales în cadrul romantismului. Personajul feminin nu mai e ca în mit o cauză precum Elena ori Clitemnestra, un actant ca zeiţele, ori Elec- tra, nici un ţel ca prinţesele sau un mijloc cum sînt zînele. Femeia se transformă într-o aspiraţie veşnic nerealizată. Marthe Robert observa că eroul romantic „ incapabil să deo

sebească individualităţile, nu cunoaşte decît Femeia eternă, veşnic schimbătoare şi unică sub nenumăratele chipuri care conţin laolaltă toate partenerele amoroase posibile, fără ca vreuna s-o poată egala vreodată pe Aceea în perfecţiune şi în puritate. Dorind Eternul feminin şi nu o femeie în special, comuniunea mistică cu o imagine neînsufleţită, nu unirea desăvîrşită pe pămînt, dorind Dragostea mai degrabă decît obiectul iubit, el părăseşte definitiv drumul pe care adolescentul vechiului Märchen realist, în ciuda fanteziei sale debordante, se luptă cu înverşunare împotriva moştenirilor şi vrăjilor pentru a – obţine «logodnica adevărată». Din cauza Eternului feminin, care face ca toate femeile să fie dorite, răpind fiecăruia dintre ele calitatea distinctă, noul Märchen întoarce pe dös pînă la urmă pe cel vechi, zîna nemaifiind doar auxiliarul iubirii, puterea tutelară şi maternă îndreptăţită să aranjeze problemele amoroase ale tinerilor şi devine ea însăşi obiectul căutării erotice, urmărită sub mii de încarnări, cu atît mai fascinantă cu cît rămîne veşnic inaccesibilă/[11] Gérard de Nerval deconspiră poetic suprapunerea de măşti, ale acestei femei unice : „Eu sînt aceeaşi cu Maria, aceeaşi cu mama ta, sînt aceeaşi cu cea pe care ai iubit-o mereu sub diverse înfăţişări. La fiecare din încercările prin care ai trecut, am aruncat una din măştile care-mi ascund trăsăturile şi nu mai e mult pînă mă vei vedea aşa cum sînt”. Moştenirea romantică a femeii abstracte, dezindividualizate se va păstra multă vreme şi în romanul realist sau analitic, fie sub forma idealităţii, fie sub cea al unei tipologii ¡a femeii victimă care se încarnează în întruchipări diverse, dar rămîne în esenţă aceeaşi ca gîndire şi comportament. Balzac susţine în prefaţa la ediţia Béchet (1834) *Femeia la treizeci de ani:* „Personajul ce străbate, ca să spun aşa, cele şase tablouri, nu este o figură, este un gînd. Cu cît acest gînd îmbracă deosebite costume, cu atît el redă mai bine intenţiile autorului. Ambiţia sa este de a transmite sufletului imprecizia unei reverii din care femeile să poată redeştepta cîteva din impresiile vii pe care le-am păstrat, să reînsufleţească amintirile risipite în viaţă”. Georges

[1] Marthe Robert – *Romanul începuturilor şi începuturile romanului,* Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 136.
Poulet analizează şi el fenomenul de dezindividualizare la eroina romantică în eseul *Nervul, Gautier şi blonda cu ochii negri.* Cercetînd opera celor doi scriitori care se referă .la tipul feminin ideal, Poulet conchide că acest ,tip ajunge pe

căi diferite la autodistrugere. La Gautier personajul se pietrifică, pierzînd din originalitate şi forţă prin- tr-un exces de determinare, iar la Nerval piere datorită unui exces contrar prin estomparea dimensiunilor concrete, prin idealizare şi sacralizare. Această viziune romantică despre femeie cuprinde sîmburele unor idei ale lui Freud care, făcînd o interpretare psihanalitică a unor opere literare, dă reducerii măştilor la un singur chip următoarea explicaţie, în studiul despre *Neguţătorul din Veneţia:* secretul celor trei cofrete exprimă unicitatea prizmatică a femeii care ţine de natura ei maternă : mama genitrice, amanta şi moartea.

Idealizarea şi abstractizarea eroinei romantice rămîn ace-leaşi în cele dqua încarnări antitetice : venere şi madonă sau donna angelicata şi donna diabolica, noi forme ale beneficului şi maleficului din basm, care însă se-ntîlnesc în privinţa eternului feminin.

Odată cu apariţia romanului şi dramaturgiei realiste, personajul feminin îşi redobîndeşte individualitatea treptat, în cadrul conflictului ce destramă cuplul ori familia. Noţiunii de femeie şi de feminitate i se adaugă ideea de feminism. Apar opere literare în care personajul feminin devine un personaj-pledoarie pentru emanciparea femeii într-o societate în care se află într-o poziţie de inferioritate. Creşte preocuparea pentru psihologie în cadrul romanului şi dramei familiale care se alătură romanului de dragoste. Nora lui Ibsen sau Camille Maupin a lui Balzac, mai mult inadaptate decît sufragete, trec prin puternice frămîntări interioare pînă la gesturi decisive de înfruntare a restricţiilor şi prejudecăţilor impuse femeii în acea epocă. Conflictele sociale determină sau intensifică disturbari psihologice. De asemenea există o psihologie a aristocratei, a burghezei, a femeii din popor. Personajul feminin apare în interiorul cuplului şi clanului ca factor principal fie al contradicţiei, fie al armonizării primul cu al doilea în raport cu conjunctura socială în marile cronici balzaciene, zoliste, tolstoiene. Destinul ilustrativ al Anei Karenina pare parcă explicat de eroina lui Balzac din *Femeia*

la treizeci de ani, cînd aceasta se adresează sexului opus : „Noi femeile sîntem mai chinuite de civilizaţie decit am fi de natură. Natura ne-a impus unele chinuri fizice pe care nu le-aţi îndulcit, dar civilizaţia a dezvoltat «sentimente pe care le amăgiţi neîncetat (...) Căsătoria, instituţia pe care se sprijină societatea de astăzi numai pe noi ne face să simţim toate poverile. Pentru bărbat – libertatea, pentru femeie – datoriile. Noi vă datorăm întreaga noastră viaţă, dumneavoastră ne datoraţi numai unele clipe. În sfîrşit, bărbatul poate să aleagă atunci cînd noi nu avem decît să ne supunem orbeşte (...) Aceasta ne e soarta, văzută sub cele două feţe ale ei: o prostituţie publică şi ruşinea, o prostituare secretă şi nefericirea". Prezenţa personajului feminin este similară în marile construcţii balzaciene, tolstoiene şi zoliste cu reflectarea condiţiei femeii în societate. Dar femeia victimă intervine diferenţiat în opera doamnei de Staél sau • George Sand şi în cea a lui Balzac, Tolstoi sau Flaubert. La autoarele femei, personajul păstrează reminiscenţe romantice, iar pledoaria pentru emanciparea femeii e mai puternică. La marii prozatori, dacă există o pledoarie pentru emanciparea femeii, ea se însoţeşte de o punere în gardă împotriva virilizării şi sterilizării femeii aşa-zis superioare. Deşi Flaubert a strigat *„Madame Bovary c'est moi*[u]*,* e limpede că atît prin manifestările sociale, cît şi prin cele psihologice ale eroinei, romancierul se distanţează de ea nu numai obiectivîndu-se, ci şi avînd rezerve în faţa „greşelilor" victimei ca şi Thomas Hardy, autorul lui *Tess d'Uberville.*

Fără a pierde total din încărcătura arhetipală (axată şi pe categorii de vîrstă : baba, mama, fecioara, nevasta) sau mitică (Fédra, Eva, Casandra, Maria-Magdalena etc.), nici din dihotomia romantică bine/rău, personajele romanului realist sau naturalist, realizîndu-se în plan social şi istoric, dobîn- desc detalii mai puternic individualizatoare. Treptat acestea se colorează şi biologic-temperamental, mergînd pînă la patologic.

Ibrăileanu, care printre primii la noi acordă atenţie personajului feminin ca ferment al diegezei, scria în *După război :* „Femeia a format întotdeauna subiectul principal sau cel puţin episodic al celei mai mari părţi din literatură". Afirmaţia, banală în aparenţă, deschide mai multe orizonturi. în primul rînd se poate observa că

în literatură, în abordarea

io

tipologică a personajului feminin, există o viziune predominant feminină sau predominant masculină. Nu e vorba aici de modul de construcţie al personajului, ci de rolul deţinut de el în universul artistic al creaţiei, indiferent de poziţia pe care o are modelul inspirat din realitate. Lucrul e vizibil în cazul comparării tragediilor lui Corneille cu cele ale lui Racine. Chiar dacă în *Cidul* figurează una din eroinele cele mai emancipate, de fapt, pentru vremea ei, Chimene, care luptă împotriva dogmelor cavalereşti, în teatrul cor- neliah lumea e stăpînită şi ghidată de bărbaţi care, conform codului lor moral, încurcă şi descurcă iţele fie că se numesc Cinna şi Auguste, Horaces sau Curiaces, Don Diegue, Don Sanche sau Don Rodrigue. în schimb la Racine, deşi eroinele trăiesc tot într-o epocă în care dependenţa femeii de bărbat e incontestabilă, ele' sînt declanşatoarele evenimentelor şi urmărilor acestora, fie supunînd împrejurările voinţei lor ca Andromaca sau Esther, fie pierzătoare ca Fedra sau ca Berenice din tragedia *Titus şi Berenice.* Desigur în roman, cu acţiune şi personaje complexe, o asemenea departajare apare mai greu de făcut, operele mixte sub acest aspect fiind numeroase. Totuşi putem discerne deosebirea între universul feminin şi cel masculin în romanele secolelor XIX şi XX. Tolstoi a reuşit să pătrundă în adîncul sufletului feminin, dar principiul masculin mişcă resorturile, provoacă suferinţa şi moartea, războiul şi pacea. Situaţia apare diferit la Turgheniev sau Stendhal unde femeia este cea care stă la baza acţiunilor şi deznodămîntului. M-am referit aici în principal la acei scriitori care au influenţat proza noastră.

Pledoaria împotriva victimizării femeii în societate, mai deschisă sau mai absconsă la Balzac,. Zola, Flaubert, Tolstoi, Turgheniev, cedează treptat pasul făcînd loc larg consecinţelor condiţionării sociale în plan psihologic prin sondajul analitic cu multiple funcţii, cum îl întîlnim la Dostoievski, Proust sau Gide,

Această extrem de sumară trecere în revistă a problemelor pe care le pune personajul feminin în literatura are drept scop să constituie un punct de pornire în eseul pe care-l întreprindem, marcînd unghiurile diverse din care poate fi privit materialul de

studiu.

Aşa cum s-a arătat în numeroase rînduri, dezvoltarea bruscă, decalată faţă de alte beletristici a literaturii roman

moderne şi în special a romanului, a dus la conglomerarea componentelor romantice şi realiste în proza din a doua jumătate a secolului al XlX-lea şi, ulterior, a caracteristicilor clasicismului balzacian şi a naturalismului zolist cu direcţii sthendaliene, flaubertiene şi novator proustiene în cursul secolului al XX-lea. Acest fenomen s-a repercutat în mod necesar şi asupra personajului feminin care dobîndeşte de la primele încercări în domeniul genului proteic un loc preponderent în romanul nostru alături de personajul arivistului şi parvenitului. E interesant de amintit că nuvela şi teatrul ipostaziază puternic la noi în secolul XIX, anterior romanului, figura femeii întruchipată în două tipuri preponderente, în lucrările de evocare istorică ea constituie puterea abuzivă, acea „mulier impotens", cum o defineşte Lovinescu, „în care îndrăzneala condotierului italian se uneşte cu isteţimea lui Maeternich". [I] Din această categorie fac parte ' Chiajna, Vidra, Clara, tipuri ce vor găsi ecou, transformîn- du-se din malefic în justiţiar în *Năpasta* sau resuscitînd puterea matriarhală în *Ringala* de Victor Eftimiu. în comedie singurul caracter de reţinut, Chiriţa, trimite mai mult la tipul parvenitului. Şi ea virilizată, de unde ridicolul tentativelor de cucerire a lui Leonaş, îşi conduce cu mină de fier familia şi moşia. Pînă şi în romanul *Ciocoii vechi şi noi,* unde în Kera Duduca, se vrea desemnată curtezană, aceasta se arată mai curînd auxiliara, lui Păturică^ se dezvălui^ sub latura parvenirii şi nu a feminităţii seducătoare, fatală pentru bărbaţi. Prezenţa ei, faptul că e vie faţă de îngereasca Maria, pe care convenţionalismul o face inexistentă, se da- toreşte trăsăturilor sale de arivistă. Aşadar sub aspectul de tiran ori în suprapunerea peste atributele feminine a celor de parvenit, aceste prime apariţii sînt în mică măsură surse ale construcţiei personajului femeii, aşa cum se va constitui în evoluţia romanului. Prima eroină inzesti^tă cu farmecul feminităţii există totuşi în această perioadă de început' a romanului românesc. E vorba de Elena din romanul lui Bo- lintineanu. „E meritul lui Bolintineanu, scrie Nicolae

I **E. Lovinescu, *Psihologia feminină, Critice,* voi. 4, Bucureşti, fa., p. 184.**

O Scanned with OKEN Scanne

Mano- lescu, de a inaugura în Elena o linie a romanului nostru ce va duce ocolind, ia *Anna,* la *Adela,* la *Ioana,,* romane ce

poartă nu întîmplător ca titlu nume de femei, căci, după arivist, femeia este al adoilea personaj constituit şi specific” \

Intr-adevăr, finele secolului al XlX-lea pune bazele unei tipologii feminine care dăinuieşte pînă azi în literatura noastră. Dar la Bolintineanu, Vlahuţă sau Slavici, interesul pentru evidenţierea acestei psihologii e întîmplător, se limitează la cîte unul sau două exemplare categoriale, a căror analiză e incipientă. Dezvoltarea romanului după primul război mondial aduce cu sine îmbogăţirea şi nuanţarea în construcţia personajului feminin, frecvenţa şi serialitatea acestuia. Incepînd din această perioadă se accentuează şi conştientizează, odată cu apariţia masivă a romanului de dragoste şi familial, preocuparea pentru schiţarea unei psihologii feminine în proza noastră literară şi acest lucru este sesizat de critica vremii.

Intenţia noastră este să investigăm caracterele feminine dintr-un număr de texte reprezentative ale romanului interbelic, pentru a pune în lumină signifianţa şi exemplaritatea lor precum şi rolul pe care l-au jucat în modernizarea genului. În genere vom limita aria de investigaţie la romanul citadin care, surprinzînd cu cea mai mare acuitate destrămarea cuplului şi criza familiei într-o epocă de opulenţă a burgheziei, reliefează mai clar locul femeii în societatea capitalistă şi concepţiile despre natura şi capacitatea „sexului slab”. Totuşi nu ne vom feri să facem şi digresiuni în alte domenii romaneşti cînd şi dacă va fi necesar.

[1] **Nicolae Manolescu – *Arca lui Noe,* Bucureşti, Editura Minerva, 1980. voi. I, p. 92.**

Qk Scanned with OKEN Scanne

PRECEDEN
ŢE

Romanul de la finele secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea e cel al energiilor feminine, dacă ne gîndim la *Elena* de Bolintineanu, *Maia* de Slaivici, *Dan* de Vlahuţă şi chiar la ciclul Comăneştenilor unde în afară de bovarica Tincuţa – figură însă cu destule urmaşe literare – caracterele feminine îşi impun voinţa şi aspiraţiile ocrotind, guvernînd şi transformînd pe bărbaţii care figurează în cadrul poveştii de iubire sau cronicii de familie. Prima dată în *Elena* de Bolintineanu (1862) se conturează cu stîngăcia artistică a începuturilor, un persohaj feminin memorabil ce-şi vădeşte particularităţile, depăşind structura sa general romantică. Păstrînd proporţiile, avem impresia că Elena alimentează mai mult decît viguroasele personaje feminine din *Maia* operele ulterioare şi din plămada ei se vor naşte personajele din proza amplă interbelică într-o măsură mai mare chiar decît arăta, în menţiunea lui, N. Manolescu. Desigur, se poate afirma că Mara şi Persida, trăind într-un mediu la graniţa dintre rural şi urban în momentul formării unei burghezii tîrgoveţe, şînt fasonate pe un fundal social revolut şi cu amănunte regionale, inseriindu-se de aceea mai anevoie în evoluţia tipologică a personajului feminin decît Elena care resimte, într-un mediu neutru, drama frecventă, repe- , tată dar mereu nouă a căsniciei nefericite şi iubirii în afara căsătoriei. Totuşi explicaţia nu pare mulţumitoare. în fond fuga Pers idei cu Naţl, sfidând prejudecăţile obştei şi apoi întoarcerea ei la matcă, nu e departe de poveştile de iubire

obişnuite, des întîlnite în romanul romantic şi realist. în Elena însă, se prefigurează eroina cultă şl sensibilă, supusă unui «conflict interior etic de mare gravitate. Elescu o cucereşte în primul rînd prin ideile sale, expuse curajos în mijlocul unei societăţi boiereşti ostile şi al unor parveniţi bucuroşi că au intrat în rîndurile boierilor sau dornici să pătrundă acolo. Logica, echilibrul şi ibunul-simţ coexistă la Elena cu trăsăturile romantice ale iubirii năvalnice pe care, de fapt, le şi anihilează în mare măsură. Deşi femeia are o voinţă puternică, aceasta nu o virilizează. Se caracterizează printr-o evidentă capacitate intelectuală. Chiar dacă în cu- vîntul ei la diferitele reuniuni mondene, încă răsună, ca şi în al lui Elescu, vocea auctorială, glăsuirea opiniilor politice şi sociale, distonînd cu mărturisirile pasiunii sau cu mari- vodajul epistolar, e de reţinut deoarece Elena se dezvăluie în roman în primul rînd prin atitudine civică şi morală. Aceasta generează şi sentimentele de iubire ale lui Alexandru Elescu. Eroul nu arde de dragoste la prima vedere, nu e sedus de frumuseţea femeii. Se precizează că nu fusese impresionat nici de alte fiinţe frumoase. El îşi dă seama că Elena îi înţelege vederile politice şi corectitudinea etică. Pe alt plan vom întîlni o înfiripare asemănătoare a iubirii în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* unde la început generozitatea şi admiraţia .femeii cimentează o re-laţie care altfel ar fi rămas o simplă aventură. Raţionalitatea în naşterea amorului care, ţine de preţuire morală sau intelectuală revine frecvent în romanul interbelic la Camil Pe- trescu, Sadoveanu sau Holban. Irina din O *moarte care nu dovedeşte nimic* şi mai ales Ioana din romanul cu acelaşi nume văd în primul rînd în partener pe intelectualul rafi-nat şi apoi pe amant. Elena începe priri a-l aprecia pe Elescu pentru idealurile sale şi încetul cu încetul stima se pre- * schimbă în afecţiune. De aici şi dorinţa ei repetată ca să rămînă doar prieteni; „Ce este amorul, dacă nu o amiciţie între două sexe ? El se naşte din admiraţia ce are o parte pentru

cealaltă, – din stima, din respectul ce ştie să inspire. Raporturile stabilite între aceste două părţi regulează gradul de simpatie, fac acea dragoste liniştită şi fericită, sau acea patimă furioasă şi adîncă. Însă cauzele ce-l nasc, admiraţia, stima, respectul, – pot înceta cu termenul vieţii unei părţi, cu atît mai mult cînd vedem că ele încetează de multe ori. în viaţa...” Doamna T. din *Patul lui Procust* i se dă prima oara lui Fred ca răsplată pentru că-i acordă încrederea printr-un gest frumos, dezinteresat.

Pentru Elena raţionalitatea nu exclude idealul iubirii absolute şi unice. Ea nu i se refuză lui Elescu pentru a nu-şi înşela soţul (soţ de altfel impus de părinţi şi nedemn de ea), ci pentru a nu scădea în ochii celui pe care-l iubeşte. Auzim parcă de departe răsunetul cuvintelor Julietei : „Să nu mă crezi uşuratică dacă m-am dăruit prea repede". Elena ştie că pînă la urmă va ceda, pentru că asta e legea iubirii, dar nu poate concepe faptul că nu l-a întîlnit pe Alexandru cînd era neprihănită, că nu-i poate dărui tot ce merită dragostea considerată ca un sentiment nerepetabil. De aceea, cedarea înseamnă pentru ea condamnarea la moarte. Tonul este apropiat de al eroinelor balzaciene : „Educaţia societăţii noastre este aşa că, în privinţa onoarei în căsătorie, crede că este o virtute de a o viola, o slăbiciune de a o respecta. A iubi, pentru o femeie măritată este de multe ori o virtute şi orice virtute implică ideea unui sacrificiu... Ştii, Alexandre, ce rămîne să facă o femeie care a trădat parola dată soţului său ? Să moară ! Iacă pentru ce zic că este o virtute a iubi." Nu întîmplător dacă în Manoil e citat Werther, în Elena eroina citeşte *Le Lys dans la vallee* de Balzac. La Elena, aspiraţia de emancipare a femeii se manifestă înglobată în idealurile paşoptiste patriotice şi de dreptate socială pe care le susţine cu orice prilej. în afirmarea părerilor ei fără grandilocvenţă sau ostentaţie, dar cu deosebită fermitate, se manifestă o personalitate puternică însă discretă, nu explozivă, cum este Mara lui Slavici. Gestul ultim, de a o înzestra pe Caterina

pentru ca aceasta să nu fie nevoită să se căsătorească silit, e edificator pentru ideile ce o animă pe Elena cu atît mai mult cu cît e precedat de dotarea unei alte tinere, o ţărăncuţă întîlnită într-o excursie, pentru a-i da posibilitatea să se cunune cu feciorul sărac după care părinţii nu voiseră s-o dea. Spre deosebire de eroinele clasice, la care în lupta dintre datorie şi pasiune învinge datoria, sau de cele romantice la care dragostea e mai presus de toate, Elena constituie un personaj cu elemente realiste, care cîntăreşte bine cauzele şi efectelp încercînd să-şi impună consecvenţa cu sine şi o logică acţiunilor, trăsături pe care le vom regăsi în Saşa din *Viaţa la ţară.* Elena nu-şi

îngăduie o legătură furişă, ascunsă, deoarece aceasta i-ar şterbi din demnitate. Nu disimularea o îngrozeşte, ci scopul minciunii. A minţi e uneori permis, dar depinde ce ţel e urmărit. Elena gîndeşte nuanţat, nu are o etică rigidă, se supune pe sine unei sumare dar vizibile analize psihologice.

în al doilea rînd, în romanul lui Bolintineanu merită semnalată drama geloziei ce ocupă ulterior un loc atît de important în romanul interbelic. Ambele personaje, Elena şi Elescu, sînt geloşi unul pe altul, se chinuiesc reciproc. Totuşi, între reacţia femeii şi cea a bărbatului există o diferenţă clară. Pare greu de susţinut că gelozia lui Elescu este justificată. Simpla urzeală a intrigantei Zoe n-ar trebui să stîrnească la Alexandru, bănuieli atît de grave, ajungînd la invective şi la negarea a tot ce-i dovedise pînă atunci virtutea femeii iubite. Purtarea sa trădează în germene aceleaşi nelinişti şi obsesii ca la eroii lui Camil Petrescu şi Holban. Scena de la maisă, cînd Elena stă de vorbă cu Ranu, iscă în sufletul lui Alexandru o frămîntare similară, minus detalierea ştiinţifică, cu comentariul interior, al purtării Elei faţă de Vasiliade făcut de Ştefan Gheorghidiu în celebra excursie de la Odobeşti din *Ultima noapte...* Iată textul lui Bolintineanu : „Lui Alexandru îi păru că Elena vorbeşte prea mult cu acest nou venit, că prin urmare îi place a vorbi cu dînsuL Pentru întîia oară el simţi o gelozie profundă, ca şi amorul său pentru dînsa. – Acest om este frumos ! – îşi zise el. – Cine poate şti, dacă Elena nu se simte atrasă către dînsul ?... Iacă, cum îl caută!... Ii vorbeşte încet!... Ce îi zice?... Negreşit ceva ce nu-i poate spune tare... Oare nu-l cunoştea mai înainte?,.. Se poate... O, femeile!..." Să-l alăturăm paginilor din *Ultima noapte...:* „Acum erau amîndoi alături, iar eu, cam la colţ, între un domn bătrîn şi o doamnă urîtă. Fiecare credem că femeia care ne iubeşte are, păstrate pentru noi, anumite mici gesturi de mîngîiere şi frumuseţe, gesturi cărora noi le dăm un. anume înţeles şi ne e o suferinţă crîncenă sa vedem că le are şi pentru altul (...) Sînt clipe cînd ura şi dezgustul meu pentru femei devin atît de absolute, că socotesc că de la

oricare dintre ele te poţi aştepta la orice. Astfel ca, într-o excursie, s-o descoperi în camera unui domn, nu mai mi se pare imposibil, cu toată oroarea pe care mi-o inspiră asemenea infamie, ori de unde ar veni» iar o iubire de aproape doi ani nu mi se pare deloc o pie-

c-da 89 coala 2

dică pentru o femeie, care, cînd iubeşte iar, e gata pentru toate neruşinările şi imprudenţele".

Elena la care gelozia se colorează paradoxal de raţionalitate, dovedeşte ca şi doamna T. din *Patul lui Procust* o demnitate de natură superioară în orice împrejurare. Dacă cele dinţii semne de gelozie – scurte remarci despre posibilul cuplu Alexandru—Caterina sau interogaţii despre o frumoasă Maria – ţin mai curînd de tachinărie şi cochetărie, cerînd parcă proteste şi declara{ţii de dragoste, cînd suspiciunea are drept obiect pe Zoe, izbucnirea conţine o doză puternică de mîndrie : „Geloasă de o creatură atît de înjosită! Iţi spun că voi să ştiu dacă te-ăi coborît pînă să consimţi la cochetăriile unei Mesaline!" Asemănătoare Sa-^ei prin echilibru, discreţie şi stăpînire de sine, Elena mînuie arta conversaţiei şi badineria ironică uşor melancolică, vestind pe Ela din capitolul *Aceasta e rochia albajstă.* Bineînţeles însă, construcţia romanului, clişeele situaţionale romantice rup unitatea personajului ce abia îşi conturează formele delicate în noianul unor urzeli puerile, salvări spectaculoase şi exaltări neaşteptate. Elena se manifestă totuşi prin portret spiritual ca o eroină clasică, iar portretul fizic se mărgineşte»la epitetele „dulce" şi „frumos". Tot de clasicitate ar ţine personajul de suivantă al Caterinei, un fel de alter ego pentru Elena. În Caterina, Elena îşi proiectează idealul – ceea ce ar fi vrut să fie, neacceptînd nici un compromis. Datorită prezenţei Caterinei, romanul rămîne deschis în direcţia euforicului, în ciuda faptului că Elena moare de ftizie, deznodămînt nepregătit de desfăşurarea romanului, înrîurit probabil de *Dama cu camelii* de Dumas-fiul şi contrastînd cu logica povestirii. ;

în antiteză cu Elena apare Zoe, imorală şi demonică, despotică, antipatriotică şi intrigantă. Această categorie de femei reprezentată de personaje unidimensionate, lipsite de complexitate, dar nu şi de putere de seducţie, se va păstra pînă tîrziu în romanul interbelic, puse în majoritatea cazurilor în opoziţia romantică iniţială cu madona, femeia ideală sau superioară. Pot fi menţionate Zoe Vesbianu din *întunecare* şi un număr mare de curtezane din opera lui Ionel Teodoreanu, de la Ioana Pală din .*La Medeleni* pînă la Tina Tomaş din *Tudor Cequr Alcaz.* Ele se caracterizează

mai ales prin prozaism, prin nepăsarea faţă de valorile spirituale sau prin minimalizarea acestora şi supralicitarea celor materiale, precum şi prin ambiţia socială nemăsurată

Prin glasul Elenei, Bolintineanu persiflează ades, cum s-a mai remarcat, convenţiile şi clişeele sentimentalismului romantic, inclusiv pe ale sale din *Manoil,* deşi nici al doilea roman nu este complet ferit de ele. Elena îi reproşează lui Alexandru că-i cere să se îndrăgostească de el „ca în romane" după ce o salvase de la înec, îi impută o vorbire prea înfloritâ, incredibilă şi de aceea stînjenitoare.

În romanul lui Gib Mihăescu vom regăsi Ia Donna Alba o atitudine similară cu a Elenei cînd vrea să pună capăt, în cele din urmă, duelului cavaleresc la care o incitase Mi- hai Aspru, dorind s-o cucerească cu ceea ce presupunea el că ar fi armele aristocraţiei morale.

Liviu Petrescu remarca: „Manierismul ar fi devenit, totuşi în cele din urmă supărător, ar fi imprimat operei o atmosferă de artificialitate dacă eroii înşişi nu ar fi privit propriile lor fapte deopotrivă cu încîntare şi ironie. Intre Mihai Aspru şi Donna Alba se deschide astfel o adevărată competiţie, o întrecere cavalerească în care fiecare doreşte să se arate superior celuilalt prin nobleţea intenţiilor şi prin rafinamentul gustului..." [II]

Nici romanul lui Slavici *„Maia"* nu-i lipsit de caracter polemic şi autopoiemic. Polemica însă nu-î declarată deschis ca în Elena, unde prin glasul eroinei auzim rezervele autorului faţă de încă dominantul curent al epocii. Ea apare inclusă în structura personajelor şi a mecanismelor sociale sub forma realităţii vieţii ce spulberă iluziile romanţioase^ Ironia lui Slavici răzbate în primul rînd din ceea ce vor să pară personajele în contrast cu ceea ce sînt de fapt. Aparenţa văduvei sărmane care strînge pentru „sărăcuţii mamei" ascunde tipul zgîrcitului şi parvenitului. Dar determinantele sociale ale îmbogăţirii precupeţei Mara duc la amăgirea celor din jur care o cred pe cuvînt şi chiar la autoamăgirea mamei lui Trică şi a Persidei. Pretextele ei de a acumula avere sînt fără îndoială pretextele avarului care iubeşte mai presus de orice banii şi găseşte deci motiv păstreze. Personajul însă este astfel construit, încît se depărtează atît de ridicolul avarului clasic, de o absurditate

II **Liviu Petrescu, *Realitate şi românesc,* Bucureşti, Editura Albatros, 1969, p. 244—245.**

maniacală, al lui Molière, cît şi de cazul patologic schiţat de Delavrancea în *Hogi Tudose.*

Păturică din *Ciocoii vechi şi noi* îl ruina pe risipitorul feudal datorită unei mentalităţi noi despre valoarea banului bine chibzuit dar şi productiv. Filimon, opunîndu-i lui Tuzluc pe patriarhalul ban C. şi tratînd în perspectivă romantică satanismul lui Păturică dădea povestirii un dezno- dămînt moralizator factice. *Maro,* traduce exact procesul istoric urmărind calea unui exponent al burgheziei în ascensiune. Precupeaţa tezaurizează şi în acelaşi timp se chiverniseşte fără ca aceasta să constituie o urzeală malefică. Refuză să dea bani pentru propriii ei copii în scopul de a-i învesti în afaceri rentabile. Elena lui Bolintineanu făcea parte dintr-un mediu unde banii jucau un rol important în cumpărarea unui nume nobiliar sau a unei poziţii sociale, dar nu însemnau în sine o supremaţie absolută. Mara se află într-o lume unde banul poate totul. Om de afaceri şi self-made-woman, Mara sacrifică pe cei mai apropiaţi devenirii ei, ridicării pe scara socială. G. Călinescu scria că Mara e o mamă bună, cînd nu-i vorba de bani. Afirmaţia pare cel puţin paradoxală, căci, dacă în ce priveşte educaţia Persidei faptul că Mara profită de afecţiunea purtată fiicei ei de maica Egidia probează simplă şmecherie negustoreasc<i din partea „sărmanei[11] văduve, soarta lui Trică e tratată cu indiferenţă, mama lăsîndu-şi feciorul să plece la oaste cînd nu ascultă sfatul ei cinic de a-l înşela pe meşterul Bocioa- că. Totuşi, G. Călinescu surprinde o latură adevărată în construcţia personajului. Mara nu trezeşte antipatie ori repulsie, nici celor din jur, nici cititorilor, precum alţi zgîr- ciţi sau parveniţi de la avarul lui Molière, coana Chiriţa şi Păturică pînă la personajele balzaciene Gobseck ori Grandet. Ea apare ca o expresie a vitalităţii unei clase ce-şi dobîn- deşte locul în societate, iar etica ei este în consecinţă cea curentă, unanim recunoscută în tîrgul unde trăieşte, morală ce n-a ajuns încă revoltătoare, pentru că nu disimulează exploatarea şi parazitismul. Totuşi, nu se poate nega la Mara o doză de dezumanizare a personajului matern, grija pentru avere – cum s-a mai semnalat, citindu-se ades scena cînd în loc să alerge la Persida bolnavă, se gîndeşte la

banii din ascunzătoare – întrecînd-o pe cea de om. Putem vorbi aici de o incipienţă a dezumanizării părinţilor în raporturile cu copiii pe care o găsim în majoritatea romanelor ciclice şi cronicilor de familie din literatura europeană a secolelor XIX şi XX, ceea ce-i îndepărtează pe aceştia din urmă de clan.

Faţă de morala idilei sau a basmului reluată în *Comoara, Moara cu noroc* ori *Scormon,* unde „banul e ochiul dracului", răul e pedepsit şi binele învinge, naraţiunea din *Mara* se impregnează de mentalitatea burgheză în prima fază com- pradoră. Tradiţiile rurale, pe de o parte, sau prejudecăţile naţionale, pe de alta, determină atitudini de suprafaţă. Fondul este îmbogăţirea. Tinerii, romanţioşi, uită un timp acest lucru, dar cedează în faţa realităţii şi preiau mentalitatea părinţilor. Mara are ca pretext al acumulării la început viitorul copiilor. în sine însă consideră că tinerii trebuie să-şi facă loc în viitoarea vieţii aşa cum a reuşit ea. Dacă Trică vrea să profite de oferta lui Bocioacă, care ¡la rugămintea soţiei dar şi datorită propriei opinii intenţionează să dea plata pentru răscumpărare, bine, dacă nu – să plece la oaste şi Mara îl petrece cu veselie, mîndră de curajul său. De asemenea, ea înţelege amorul Persidei chiar dacă nu-l aprobă, arătfndu-se mai tolerantă decît Huber, tatăl lui Naţl, şi totodată mai maleabilă, mai clarvăzătoare. într-un fed$_t$ psihologia Marei depăşeşte înclinarea spre melodramatic şi senzaţional care artificializează unele părţi ale romanului. Mara ştie că singur banul conferă prestigiu social. îl strînge, îl adoră ca orice zgîrcit, însă, spre deosebire de toţi ceilalţi avari din literatura română şi universală ce se pretind săraci, ea face cunoscută posesia averii care îi asigură acest prestigiu. Se codeşte şi amină să-i ^dea Persidei zestrea pentru a nu se despărţi de bani, nici o clipă însă nu se gîndeşte să nu i-o dea deloc, fiindcă lumea ar crede ca n-are stare. Mai tîrziu, asemenea euforii naive ale mentalităţii burgheze compradorice se sting. Pornind de la problemele materiale, raporturile între generaţii fie că se înăspresc cu totul, fie că ajung deosebit de strînse, convertin- du-se într-o etică a clanului a cărui solidaritate nu o poţi încălca fără a fi osîndit grav, uneori cu moartea. O proba definitorie este ciclul Hallîpilor de Hortensia Papadat-Ben- gescu, • unde dezumanizarea cuprinde toate personajele ie- minine care n-

au alt tel decît să spele rufele murdare în familie, să nu dea curs scandalului, să păstreze faţada. Doctoriţa, „buna Lina", nu-şi recunoaşte fiica pe care o ţine în casă ca pe o slujnică.

Totuşi în literatura noastră interbelică vom întîlni mai puţin această problemă decît în romanele fluviu occidentale ca *Forsyte Saga* de Galsworthy, *Familia Thibault* do ' Roger Martin du Gard sau *Buddenbroock* de Thomas Mann.

De asemenea dacă în *Mara* se remarcă situaţii contingente cu momente din opera lui Balzac sau Maupassant, episoade unde femeia mai vîrstnică trebuie să dea curs căsătoriei tî- nărului ei amant cu fiica sa, ele nu sînt ca la cei doi clasici francezi parte importantă din acţiune, rămîn marginale. Nevasta lui Bocioacă nu poate fi considerată doamna de Nu- cingen sau doamna Walter, iar Trică, involuntar Bel Ami$_r$. n-are profilul lui Duroy sau Rastignac.

în schimb, la Hortensia Papadat-Bengescu împrejurarea dobîndeşte forme monstruoase tocmai pentru că sînt socotite firesti, golite de dramă şi de zbucium. În *Drumul ascuns,* doctorul Walter plănuieşte cu calm căsătoria sa cu fiica soţiei suferinde în aşteptarea morţii acesteia. Lenora ştie de proiectul bărbatului şi se simte mulţumită că averea va în^ tra în posesia fetei. Iar Cocăi Aimée i se pare normal să succeadă mamei, visînd să devină centrul înaltei societăţi.

Mara mai ţine în mare măsură de femeile virilizate din literatura română a secolului al XIX-lea şi-şi va găsi puţine succesoare într-o beletristică tot mai interesată de feminitate, o feminitate misterioasă şi atrăgătoare, căreia i se opune mai rar energia virilizantă şi mai des senectutea arţăgoasă din opera călinesciană sau sterilitatea fetei bătrîne din opera lui Cezar Petrescu, Teodoreanu etc. Mai interesantă ca ante- cesoare a personajelor romanului interbelic pare Persida. Ea, ca şi fetele din idilele rurale ale nuvelisticii lui Slavici, desfide barierele şi prejudecăţile sociade şi naţionale şi sileşte în cele din urmă pe cei din jur să accepte alegerea bărbatului pe care-l iubeşte. Sfioasă dar şi hotărîtă, provoacă mărturisirile îndrăgostitului şovăielnic şi nu se dă în lături să fugă de-acasă cu el. Sentimentul nu se luptă îndelung cu raţiunea, izbucneşte năvalnic şi dictează deciziile céle mai nesăbuite. Persida se înamorează

din prima clipă cînd îl vede pe Naţii de la fereastra mănăstirii. Iubirea i se

-arată ca o patimă oarbă, de nestăvilit care o împinge să calce legile nescrise ale obştii. N. Manolescu notează că dragostea ei ,,seamănă cu o boală împotriva căreia se luptă. E felul de a iubi în mai toată proza ardelenilor. Bolnave «lin dragoste sînt atîtea din eroinele lui Agârbiceanu sau Rebreanu" \ Faţă de aceleaşi simţăminte şi atitudini din nuvele ca *Gura satului* sau *Crucea din sat,* în care împlinirea iubirii în căsătorie constituie un deznodămînt fericit, în *Mara* căsnicia aduce uzura, dezamăgirea, rutina. Unirea femeii energice şi decise cu bărbatul slab din fire spulberă iluziile tinereţii şi întoarce oaia rătăcită în tîrgul de baştină. Desmeticirea de la romanţiozitatea iubirii la prozaismul căsniciei apare şi în *Tănase Scatiu* şi în prozele despre viaţa provincială, cum e microromanul *Floare ofilită,* de Sa- doveanu, dar eroinele reacţionează diferit, conform altor determinante sociale şi psihologice. Persida se aspreşte şi se oţeleşte, reiuînd lupta vieţii pe urmele mamei, în tifnp ce celelalte tînjesc, se vestejesc şi mor. Prin evoluţia cuplului Persida-Naţl, Slavici se arată discret polemic cu idilele rurale din povestiri. Polemica nu vizează însă clişeul literar, ca în *Elena* de Bolintineanu ci confruntarea viselor tinereţii cu realitatea.

Persida şi Trică acceptă în cele din urmă codul moral al societăţii din care fac parte. În universul feminin al prozei erotice a lui Slavici această acceptare reliefează şi mai clar predominanţa voinţei femeii. Persida, încă din primele zile ale convieţuirii cu Naţl$_f$ are senzaţia că îl posedă ea pe el, nu că i se dăruie. „N- are să-şi dea nici o silinţă : Per- şi^ei îi era destul să-l vadă mereu voios şi să-şi aducă aminte în ce stare l-a găsit, pentru ca să simtă că ea l-a scăpat, l-a ridicat, i-a luminat viaţa, şi să se uite la el parcă ea l-ar fi făcut". Cînd ajunge o a doua.Mara, posesia devine forţa de dominaţie. Trică, cel care întîi refuză să se afle într-o situaţie delicată faţă de meşterul său, ajunge la compromisul de a primi amorul mamei şi pe cel al fiicei şi în ultimă instanţă se căsătoreşte cu aceasta din urmă. Femeile îşi impun aşadar voinţa, se bizuie mai mult pe e e decît pe bărbat. Mara n-are nimic de aşteptat de la soţu

[1] **Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* voi. I, Bucureşti, Editura Mi ngrva, 1980, p. 152.**

O Scanned with OKEN Scanne

care-şi petrece timpul la circiumă, Persida îşi pierde încrederea în Naţl şi se descurcă singură. Afecţiunea dispare şi rămîne doar munca femeii şi venirea pruncului care cimentează relaţiile de familie.

Altfel se petrec lucrurile în universul masculin al prozei erotice a lui Rebreanu, unde părăsirea iluziilor tinereţii de către Laura sau Ghighi din *Ion* corespund pur şi simplu mentalităţii curente că dragostea romanţioasă nu-i tot una cu întemeierea căminului, fata fiind datoare în primul rînd să rezolve nevoile materiale ale viitoarei căsnicii şi eventual ale membrilor familiei sale. Disforicul pecetluieşte soarta celor ce sînt minate de patimă împotriva raţiunilor sociale. Ele se autocondamnă şi în romanele rurale şi în cele citadine, căzînd victima pasiunii care se sfîrşeşte cu sinuciderea, ca la Ana din *Ion,* Liana din *Jar,* la crimă ca la Solomia din *Amindoi.*

Dacă la Mara bucuriile maternităţii sînt separate de o veritabilă preocupare şi poate tocmai din această cauză ea face inconştient parada permanentă de îngrijirea copiilor y şi îngrijorarea pentru Persida şi Naţl, ciclul Comăneştenilor r debutează,cu o figura maternă de excepţie, cum rar vom mai întîlni ulterior în literatură, deşi Saşa nu-i în *Viaţa la tară* mamă de-adevăratelea. Ca şi în *Mara,* întîmplările se orînduiesc în umbra eroinei şi ea le imprimă o atmosferă, un ton anume legat de ritmul moşiei pe care o cunoaşte, o gospodăreşte şi o iubeşte. Din momentul revenirii lui . Matei Damian în ţară, la căpătîiul mamei muribunde,, dorinţa exprimată de coana Diamandula ca fiul său să ia în căsătorie pe Saşa închide în ea ideea trecerii grijii şi ocro- *f* tirii materne a bărbatului de la femeia vîrstnică la cea tî— nără. Imaginea Saşei se suprapune în mintea lui Matei altora de tip matern : mama natură şi mama ţară spre care se întorce. Saşa meditează reimplantarea sa în solul natal, îi netezeşte discret înţelegerea practică a problemelor puse de această reaclimatizare. Mamă a fraţilor ei mai mici, reprezintă duioşia şi certitudinea căminului, statornicia faţă de posibilele schimbări din afară, protejînd fără vorbe mari sub

aripile ei pe cei dragi. Intr-atît figura Saşei respiră calm şi armonie, încît Matei se şi întreabă dacă o iubeşte

Scanned with OKEN Scanner

•ca femeie. Autorul elimină însă repede această interogaţie, punînd sentimentul senin pe care Saşa îl inspiră eroului pe seama vîrstei şi temperamentului lui Matei. Situaţia o reîntîlnim în *La Medeleni,* unde prezenţa Monicăi mai mult decît palida figură a doamnei Deleanu, are un caracter matern. Ca şi Saşa, Monica îşi revarsă afecţiunea asupra celui iubit, aici nu bărbatul matur ci băiatul şi apoi adolescentul dar mereu voiajul Dănuţ, aşteptînd răbdătoare să-i treacă nebuniile juneţii; un sentiment similar o leagă de turbulenta Olguţa, pe care o fereşte de ipocrizie,. menajîndu(-i vulnerabilitatea cu deosebit devotament, participînd la bucuriile şi durerile ei, ba chiar făcîndu-se pînă la urmă depozitara mîhnirii Olguţei de a fi părăsită – tristeţe ce aceasta nu mai apucă s-o resimtă. Dedicaţia dată Olguţei pe teza de doctorat despre vagabondul Villon, tratat de Monica cu aceeaşi solicitudine maternă ca şi personajele vii din viaţa ei, ni se pare edificatoare pentru rolul avut în ţesătura romanului : ,,Prietenii, surorii şi fiicei mele Olgu-

Pentru prima oară în romanele lui Duiliu Zamfirescu se încarnează idealul feminin. Elena era plină de calităţi, dar adoraţia lui Elescu nu o idealizează nici un moment. Eroul lui Bolintineanu îşi admiră iubita şi tot atît de demnă de admiraţie îi apare şi tînăra Caterina. în clipele de gelozie însă ajunge să degradeze ceea ce a idolatrizat. în *Mara* nu există nici un fel de tendinţă de a urca femeia pe un piedestal. Mara, explozie de energie şi vitalitate, virili- zată de goana ei după ,,a avea"[1] şi deci ,,a fi", nu poate constitui un ideal feminin. Iar Persida îşi pierde repede gingăşia în înfăţişare şi farmecul tinereţii, datorită muncii grele la care e supusă. Reintrată pe făgaşul vechi, uită de dorinţa de a-i schimba pe Natl şi se mulţumeşte cu ce are, cu mediocritatea, cu repetarea destinului matern. .La Duiliu Zamfirescu apare ¡idealitatea femeii sub două aspecte ce se vor prelungi în literatura interbelică. Primul întruchipat de Saşa manevrează cu idealul

romantic al donnei angelicata, căreia însă i se dă dimensiunea accesibilităţii şi contiguitatea terestră. Critica a subliniat de altfel mereu pendularea
între ideal şi real a personajului \ Al doilea constă în căutarea prototipului feminin complementar. Şi Mihai şi Alexandru Comăneşteanu frecventează o serie de femei pentru a găsi pe cea care să reprezinte pentru ei idealul, potrivit personalităţii lor.

Prima ipostază o regăsim cu uşoare modificări la Ionel Teodoreanu sau Gib Mihăescu. Acest ideal e făurit din stă- pînire de sine şi echilibru interior, din discreţie şi nobleţe sufletească fie înnăscute, fie provenind dintr-un aristocratism genealogic. Femeia ideală e gata să plătească preţul demnităţii cu trupul şi viaţa ei, sau cu renunţarea la fericire, mereu egală cu ea însăşi dacă o cheamă Donna Alba sau Manuéla din *Crăciunul de la Silivestri* de Ionel Teodoreanu. Nu lipsită de voinţă, dar departe de energia dinamică a Maréi, acest tip de eroină se caracterizează mai curînd prin contemplaţie, prin expectativă. Iniţiativele luate de asemenea personaje sínt rare. Ele se arată zgîrcite şi chib- < zuite la vorbă, dar ţinîndu-şi întotdeauna cuvîntul. Nu inspiră pasiuni de nestăvilit, ci sentimente de afecţiune constantă pline de stimă şi încredere, chiar de admiraţie. Gib Mihăescu în *Donna Alba* ipostazează mai interesant acest ideal în femeia rasată, într-o *„grand' dame”.* Iónéi Teodoreanu mai pedestru, îi dă un chip candid de puritate şi blîn- deţe feciorelnică. încă din primele romane ale literaturii • noastre idealul feminin întruchipat nu trebuie confundat cu tipul de femeie superioară. Spre deosebire de primul, cel de-al doilea – începînd de la Elena lui Bolintineanu şi pînă astăzi – generează rivalităţi, gelozii şi inimiciţii datorită inteligenţei şi capacităţii. Intre cele două postúri se cască o prăpastie chiar în acelaşi roman, cum se întîmplă cu Olguţa şi Monica din *La Medeleni.* Mai clară apare deosebirea în întreg tabloul romanului- interbelic, între Donna Alba şi doamna T. de pildă. Dealtfel de obicei, idealul feminin cînd se încarnează şi nu rămîne imaginar, binemerită într-o căsnicie din dragoste sau raţiune, împlinindu-şi menirea pacificatoare şi maternă ca la Donna Alba

(Donna

1 „Cumulul acesta de trăsături aparent contradictorii, amestecul, de poezie şi proză, de ideal şi real, indică o evidentă maturizare de concepţie asupra personajului de roman” (Al. Săndulescu, în *Istoria literaturii române,* voi. III, Bucureşti, Editura Academiei R. S. R., p. 684).

Alba), Manuela *(Crăciunul de la Silivestri),* Monica *(La* Me- *deleni).* Femeia superioară urmează o cale disforică, fiind abandonată ca doamna T. *(Patul lui Procust),* sinucigîndu-se ca Liana *(Jar* de Rebreanu), Olguţa *(La Medeleni).* Excepţie fac oarecum eroinele lui Sebastian şi unele din opera lui Holban care, corespunzător unor noi viziuni despre femeie în cadrul cuplului, deşi nefericite, nu pier, îşi găsesc un *mo- dus vivendi.*

Al doilea aspect, cel al căutării fiinţei complementare, e tratat drept un proces de maturizare a bărbatului. în ciclul Comăneştenilor, acest proces apare ca întîmpdător în structura narativă atît la Mihai care ezită între Natalia Canta şi Anna Vilarâ, cit şi la Alexandru Comăneşteanu de care se îndrăgostesc Smaranda Dudescu, Elena Milescu, Anna, Urania Vucos, Bertha şi Porţia – prilej de creare a unei tipologii feminine mai diverse. Alegerea are în vedere *i* socialul, adică împrospătarea sîngelui unei aristocraţii vlă- guiţe dar şi naţionalul, regenerarea neamului prin mariajul eroului din Principate cu o ardeleancă. Căutarea complementarităţii feminine ca ax romanesc dobîndeşte în *Cartea nunţii* de'G. Călinescu o mai mare luciditate şi se întreprinde în scopul căsătoriei ca necesitate umană în vederea procreaţiei. în ultimă instanţă, a doua finalitate nu e departe de primă : asigurarea unei descendenţe sănătoase.

Cele două momente din viaţa Tincuţei în *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiu* au şi ele ecou în romanul interbelic. Inspiratoare alături de Mihai a idilei juvenile, Tincuţa are urmaşe în *La Medeleni,* eroine la care se manifestă aceeaşi notă de comuniune culturală şi sentimentală cu partenerul de plimbări şi de marivodaj. Al. Săndulescu remarca : „Mihai şi Tincuţa sînt Dănuţ şi Monica, mai discreţi şi mai pudici, mai tăcuţi şi mai romanţioşi, citindu-l pe Lamartine şi pe Musset, iar nu pe Verlaine şi Samajn" [III] [IV]. în *Oraşul cu salclmi,* personajele de tineri îndrăgostiţi, mai complexe, mai sofisticate, păstrează totuşi ecouri psihologice ale ado- lescenţilor îndrăgostiţi din *Viaţa la ţară.*

III[1] **AL Săndulescu, Ibidem, p. 784.**

CM Scanned with OKEN Scanne

Ca femeie măritată, .Tincuţa inaugurează un tip specific al bovarismului din romanul românesc, mai amar şi mai pur decît cel din opera flaubertiană. Eroinele bovance din

literatura noastră se sting precum cele romantice de dezamăgire şi regret, fără a trece prin experienţele amoroase ale Emmei. Tincuţa îşi macină sănătatea într-o căsnicie nepotrivită, visînd mereu la neîmplinita ei iubire de tinereţe. Această formă de bovarism o vom reîntîlni nu numai în proza sa- dovenianâ, dar şi în romanele lui Cezar Petrescu din ciclul *Tîrgul unde se moare* întruchipată, de pildă, de Adina Buhuş din *Oraş patriarhal.*

Mara parcurge, cum arătam, drumul psihologic al parvenitei dar nu exprimă condamnarea parvenitismului. Deşi îi putem discerne unghere sufleteşti dezumanizate, ea nu constituie pînă la urmă o prezenţă răufăcătoare şi condamnabilă, deoarece e propriul ei artizan şi atribuie această putere de muncă şi transformare şi copiilor ei. Arivismul Anei din *Dan* de Vlahuţă e veninos şi destrucliv. Ana are ambiţia să devină celebră prin intermediar, să cîştige bani şi faimă, împingîndu-şi soţul la compromisuri etice şi estetice. Psihologia ei se conturează tot pe calea dezumanizării, dar altfel decît a Marei, urmînd pe cea a Vidrei din piesa lui Hasdeu. Personajul, mai puţin reuşit decît cele feminine din romanele menţionate anterior, e demn de amintit, deoarece, în cadrul cuplului schiţează pentru prima oară femeia dornică de succes ieftin şi palpabil în raport cu intelectualul elevat, setos de -absolut, pe care îl şi distruge. Cucerită la început de înzestrarea lui Dan, Ana se dovedeşte repede superficială, voind nu să se ridice prin cultură, să fie un auxiliar al soţului artist, ci să dobîndească notorietate mondenă şi bogăţie. Această categorie feminină revine frecvent în proza amplă interbelică în opera lui Camil Petrescu la un nivel superior, şi, ᶻmai puţin aprofundată analitic, în lucrările , lui Cezar Petrescu.

Am văzut că există în romanul de la finele secolului al XIX,-lea şi începutul secolului al XX-lea germeni de constituire a unei tipologii feminine, de sondare a psihologiei femeii pe care autorii uneori o sugerează, alteori chiar încearcă s-o clarifice. Trebuie să recunoaştem însă că nici unul din personajele feminine din aceste romane de început nu posedă misterul real sau imaginar în care vor fi învăluite eroinele romanului interbelic. Misterul feminităţii se

Scanned with OKEN Scanner

comentează sarcastic în romanul lui Filimon, *Ciocoii vechi şi noi,* pentru a sublinia frivolitatea şi venalitatea'Kerei Duduca-

„Natura a făcut din inima femeii o carte scrisă cu litere- cabalistice, pe care înamoraţii, în vanitatea şi egoismul lor, cred că o citesc şi o înţeleg : în realitate însă sunt foarte puţini aceia care pot zice cu drept cuvînt c-au descifrat acele ieroglife de la cari atîrnă mai adesea fericirea şi nenorocirea oamenilor şi aceşti favoriţi ai soartei nu sunt totdeauna cei mai nobili şi avuţi, nici cei frumoşi sau cu spirit, ci uneori cu totul din contră, căci amorul este o fiinţă curioasă.” În genere, la personajele feminine din primele romane româneşti izbutite din secolul XIX, logica acţiunilor, chiar şi a celor inspirate de nebunia patimii, evidenţiază în fiecare manifestare, în vorbă şi gest, limpezimea psiholo-ţ gică, asigură liniile bine marcate ale reacţiilor lăuntrice. Cochetăria proprie feminităţii e orientată mai mult spre li- ricizarea erotică. Gelozia e declarată ca şi iubirea, sufletul eroinelor e străveziu pentru erou sau cititor. O imagine de alt gen se va închega odată cu *Enigma Otiliei, Jocurile Daniei* sau inconsecvenţele lui Ann din *Accidentul.* Pe măsură ce misterul se arată din ce în ce mai mult o componentă ineluctabilă a eternului feminin (mister elementar – onestă sau adulteră – în *Ultima noapte,..,* – onestă sau dezmăţată,, în *Fata din Zlataust* de Ionel Teodoreanu sau mister inefabil, vrajă a personalităţii, precum în *Enigma Otiliei* sati în *Jocurile Daniei),* pe măsură ce firea feminină se încifrează în ro- manul interbelic, se sfîşie vălul ce acoperea pudic relaţia dintre sexe, plasată pe după paravanul declaraţiilor sentimentale şi aluziilor vagi, rămînînd în generalităţi. Jocurile dragostei şi întîmplării îşi pierd treptat din candoare şi ro- manţiozitate, devenind ciocniri violente, fixaţii erotice înfruntări de temperamente şi idei .şi dezghiocînd adevăruri grave din adîncurile conştientului şi subconştientului uman..

MITURI

Scanned with OKEN

Vom folosi întîi sensul restrîns la noţiunii de mit, în- cercînd să discernem în personajele romanului interbelic modele sau reminiscenţe mitologice şi folclorice, care-şi păstrează, lărgesc sau îngustează referinţa iniţială. O primă observaţie ar fi că rareori miturile sînt resuscitate într-un cadru de epocă, în genere sînt plasate în viaţa curentă într-o formă modernizată. Uneori se utilizează conştient, scriitorul clamîndu-şi sursa altminteri destul de greu recognoscibilă că, de pildă, în *Cartea nunţii* de G. Călinescu ce pleacă de la idila lui Longois. Alteori, prozatorul înclinat spre mitic îl introduce aproape fără să-şi dea seama în operă, în amestec cu alte influenţe folclorice sau livreşti, ca în cazul lui Sado- veanu. De exemplu, în romanul *Locul unde nu s-a jntîmplat nimic,* pentru a da dimensiuni tragice eroinei sale, autorul o transformă la sfîrşitul cărţii, în mod exagerat, într-un fel de Electră, complice la uciderea tatălui cu fratele ei, un Oreste handicapat, maltratat de părintele său. Aici reminiscenţa mitologică se împleteşte cu ecouri din Moara *de pe Floss* de George Eliot, carte în vogă la acea vreme, cum rezultă şi din menţionarea ei în *Crăciunul de la Sîlivestri. Cazul Eugeniţei Costea* se prefigurează timid într-o Fedră inversată (de altfel, după opinia lui Călipescu, din categoria Fedrei apare la Sadoveanu şi alt personaj – eroina nuvelei *Haia Sanis).* O aceeaşi modalitate de contemporaneizare a Fedrei o va face conştient şi proclamat în zilele noastre romancierul francez Hervé Bazin, care răstoarnă similar rapor-

turile, fiica îndrăgostindu-se de tatăl vitreg în *La tête contre les murs.* In cartea lui Sadoveanu, bănuiala mamei că al doilea soţ o curtează pe fiica din prima ei căsătorie nu se justifică deplin. Situaţia însă se precipită consimţit, în *Drumul ascuns de* Hortensia Papadat-Bengescu.

Apelul declarat la mitologia clasică răsună rar şi, cînd intervine în interpretări sau explicaţii, are rostul unui post- sincron, menit să sublinieze prin similitudine o intenţie, un gînd implatat adînc în contemporaneitate. Faţă de romanul rural legat încă de arhaic, pe patriarhalitate, cel citadin marchează, în genere, o ruptură cu atemporalul şi cu statornicia unei vieţi bizuită pe tradiţie. Mitologia clasică, folclorică sau biblică, abordată cu voie sau fără voie – din simplă formaţie culturală, – dînd o anume structură personajelor categoriale ca mitul mioritic în făurirea tipologiei materne sau mitul zburătorului în psihologia stării puberale are totuşi însemnătate în construirea personajelor feminine. Miticul este evocat uneori pentru dezvoltarea unei concepţii de viaţă, unei filozofii, figurînd cu această finalitate chiar în titluri, ca *Ochii Maicii Domnului* (Tudor Arghezi) sau *Adam şi Eva* (Rebreanu). *Ochii Maicii Domnului* intenţionează să pună la alt diapazon energia feminină în comparaţie cu slăbiciunea bărbatului decît *Mar a,* creind cu ajutorul mitului un ideal feminin. împotriva lumii mărginite, brutale, corupte, Sabina, eroina romanului, îşi găseştex puterea să lupte, nutrind-se din bucuriile maternităţii, în timp ce Tile, fiul ei, suferă odată cu maturizarea un proces de alienare, găsindu-şi refugiul la sînul ocrotitor al mamei sacralizate. Romanul extrem de modern laéa să se întrevadă, sub forma mistică a cărţii de un accentuat lirism, singurătatea fără leac a eroului marcată de un oedipianism abia atins şi consumîn- du-se spiritual – solitudine ce nu se poate vindeca decît prin Întoarcerea spre paradisul fără seamăn al copilăriei, resuscitat atît de încîntător de multe din lucrările argheziene. *Adam şi Eva* de Rebreanu, consacrînd căutarea partenerei ideale complementare, depăşeşte mult spaţial şi temporal mitul biblic şi se instituie ca o călătorie filozofică cu rădăcini în proza eminesciană. La Mateiu Caragiale, aluzia la Eva – departe de a sugera ideea complementarităţii în formarea cuplului – trimite dimpotrivă la viclenia femeii ispitită

Scanned with OKEN Scanner

de şarpe şi provocînd de aceea izgonirea din rai. Raşe-

licăi Nachmansohn din *Craii* de *Cilrte-Vcche,* curtezană vampirică, i se completează astfel portretul : „De aproape însă, fără ca frumuseţea ei să-şi piardă din strălucire, dînsa avea ceva respingător¡ în ea se simţea mai mult decît în alte femei Eva, străina, duşmana neîmpăcată şi veşnică, împrăş- tietoare de ispită şi de moarte".

Referinţa la ,Maria Magdalena se drapează intr-un văl dens al modernităţii, de cele mai multe ori fără nici o aluzie la mitologia biblică. în acelaşi timp se dezromanticizează şi se desliricizează „Măriile Magdalene, femei etern îndurerate ca nişte triste cantilene". Diferenţiate de frivolele sau prostituatele demne de dispreţ pentru uşurătate sau cinism, ele sînt biete fiinţe obligate să se vîndă din pricina condiţiilor sociale nemiloase, dar îşi păstrează puritatea sufletească. în *Doctorul Taifun,* pledoaria în favoarea păcătoasei constituie una din cele mai amuzante expresii ale egalităţii între sexe:

„Noi, cei de azi, am trecut departe peste vocabularul şi peste procedeele înaintaşilor noştri. O femeie pluriviră e o femeie cu... *sex-appeal !*[u] Micul istoric de moravuri culminează cu o apropiere între mitul biblic şi cel contemporan al sex-simbolului. În acelaşi spirit e construită scena erotică din *Ochii Maicii Domnului,* unde psihologia personajelor, creşterea dorinţei lor de a fi unul al altuia se realizează prin tranziţia de la evocarea legendei Meşterului Manóle la dansul frenetic ritmat de muzica de j^z. Dacă la Galaction, soarta lui Horeai, în care se întruchipează moderna Maria Magdalena, beneficiază de un romantic *happy end,* G. M. Zamfirescu reia mitul dintr-o perspectivă sumbră, tragică. în *Maidanul cu dragoste,* unul din episoade inclus în cronica mahalalei ne introduce în viaţa unei Marii Magdalene culeasă de pe trotuarele însoritei Grecii şi căsătorită cu negustoraşul Stavros. Silită la o căsnicie nepotrivită şi neconsumată, ajunge să nu mai poată trăi decît în viciu, adevărat caz patologic. Tentativele narodnicului Ivan, prefigurînd pe Cristos, care o consideră victimă şi vrea s-o salveze, dau greş, culpabilitatea transformîndu-se la ea într-un automartiraj voluntar nu lipsit de satisfacţie erotică.

O combinaţie mitică mai generală o întîlnim în Pena Corcoduşa din romanul lui Mateiu Caragiale, bacantă la

P Scanned with OKEN Scanne

tinereţe şi vrăjitoare la bătrîneţe, cum o vede şi Ion Barbu în poemul *Domnişoara Hus* pe care i-l dedică şi, în acelaşi timp, Casandră cu vorbire sibilinică. Imagine vie a decăderii, decădere ce o prevesteşte şi noctambulilor, femeia le găseşte şi le azvîrlă în faţă porecla mult interpretabilă şi interpretată lingvistic – „Craii de Curtea-Veche".

Răsunetul personajelor şi situaţiilor folclorice e mare în romanul modern, păstrător şi de reminiscenţe romantice. Vom face numai cîteva observaţii ce ni se par mai utile pentru clasificarea personajelor feminine. Mitul zburătorului are în poezie un ecou prelungit, de la *Zburătorul* lui Heliade la *Călin* de Eminescu şi *La Oglindă* de Coşbuc pînă la *Lingoare* de Tudor Arghezi, prezentînd manifestările pasiunii şi comentariile opiniei publice despre patima oarbă fie separat, fie împreună, din diverse unghiuri. Heliade Rădulescu urmăreşte cu neutralitate atât venirea duhului şi tulburările fetei, cît şi reprobarea cu care cumetrele din sat le remarcă. Coşbuc vede în mit anticamera căsătoriei, iar Eminescu şi Arghezi receptează trezirea la dragoste ca o transformare fiziologică şi neputinţa de a rezista la chemarea iubirii. în roman cele două direcţii dobîndesc reprezentări noi. în *Mar a* se justifică ideea din finalul *Zburătorului* heliadesc. Patima, manifestîndu-se tot ca o boală, se dovedeşte o orbire de scurtă durată, convertindu-se în dezabuzare şi împăcare cu codul moral al obştei. Tincuţa din ciclul Comăneşteniior primeşte căsătoria fără dragoste, socotind iubirea drept nebunie a adolescenţei : „în sufletul fetei, dorinţa de a trăi de sine, de a fi stăpînă în casa sa, de a vedea şi primi lume, se amestecă în mod nehotărît cu chipuri noi din Bucureşti, cu chipul lui Scatiu,, cu viaţa la oraş. Calităţile solide ale firii sale păreau deocamdată- că sînt puse deoparte şi numai frivolitatea vîrstei plutea la suprafaţă. Imaginea lui Mihai îi turbura cîteodată planurile, însă era imaginea unui copil, pe cînd ea era acum fată de măritat[4]. Dar cit de amarnic va fi pedepsită pentru trădarea primei iubiri. în schimb Laura şi Ghighi din *Ion* de Rebreanu, conform concepţiei acreditate în *Zburătorul* eiiadesc de cumetrele din sat fac bine abandonînd romanţiozităţile şi măritîndu-se din raţiune.

Elementul iniţial mitic nu e complet eliminat din reacţiile biologice ale Adrianei aflată la vîrsta pubertăţii m ro-

Qfe Scanned with OKEN Scanne

mânui *Oraşul cu salcimi* de Sebastian. Dar acest element se estompează pierzîndu-se în mister, în aşteptarea unei revelaţii fără nume. Starea eroinei conţine senzaţiile existente la Florica din *Zburătorul* heliâdesc precum şi mitul narcisist al oglinzii: dezvăluirea frumuseţii la trecerea pragului dintre copilărie şi adolescenţă – mit tratat anterior romantic de Eminescu în *Călin* şi idilic-rural de Coşbuc în *La oglindă:* „Era poate numai greutatea acelor seri de vară, sau singurătatea locului, sau aroma ierburilor ude, dar Adriana avea senzaţia că braţele îi cad obosite din umeri, că trupul i se desface din încheieturi, că, torturată, carnea aşteaptă dogorită de doruri, îndurerată de aşteptări. (...) La culcare, goală în faţa oglinzii, plîngea văzîndu-se frumoasă".

Putem discerne cu mai mare sau mai mică uşurinţă numeroase scheme morale ale basmului în portretizarea femeilor din romanul interbelic. În *Fata din Zlataust,* Ionel Teodoreanu menţionează că figura mamei dezumanizată, Balaşa Craiu Sănătescu, are ca model pe regina din *Albă ca Zăpada.* Relaţia cu natura conform mitului anteic, dar şi al supranaturalului feeric, îşi găseşte accepţii deosebit de moderne în roman. În contact cu muntele vrăjit, eroul din *Accidentul* de Sebastian reînvie sufleteşte, se regenerează în cursul scurtei sale vacanţe sportive. În *Ioana,* Holbau conferă motanului Ahmed – pisica fiind zeitate la egipteni şi personaj de basm în literatura universală – capacităţi magice şi simbolice. În *Maitreyi* de Mircea Eliade, Allan rămîne uimit, apoi vrăjit de animismul din credinţele fetei indiene care înainte de a-l iubi fusese îndrăgostită de un pom.

Sigur că n-am epuizat nici pe departe infiltraţiile vechilor mituri în romanul modern; am vrut doar să semnalăm în mare cîteva moduri şi scopuri ale acestor infiltraţii care aprofundează sau constituie puncte referenţiale pentru analiza psihologică a personajelor. Totodată, cu receptarea acestor mituri din vremuri trecute, se naşte şi se dezvoltă o

mitologie a timpului nostru corelată cu cerinţele mass-me- diei. Exemple edificatoare sînt *Greta Garbo* sau *Miss România* de Cezar Petrescu, în care diegeza se bazează pe mitul vedetei de cinema şi cîştigătoarei concursului de frumuseţe.

Dacă lărgim sfera noţiunii de mit de la personaj la tramă, vom remarca o. mare tentaţie de includere a mitului în epicitatea vieţii cotidiene. Mircea Eliade nota : „Mai mult încă, se poate degaja structura -«mitică» a anumitor romane moderne, se poate demonstra supravieţuirea literară a marilor teme şi a personajelor mitologice. (Aceasta se verifică mai ales în ceea ce priveşte tema iniţiatică, tema încercărilor la care e supus Eroul-Mîntuitor şi luptele sale împotriva monştrilor, mitologia Femeii şi aceea a bogăţiei.) în această perspectivă s-ar putea spune aşadar că pasiunea modernă pentru roman trădează dorinţa de a auzi cît mai multe «povestiri mitologice» desacralizate, sau numai camuflate sub forme „profane".[V] Dintre aceste aspecte, ne vom opri puţin asupra temei iniţiatice în universul eresului. Direcţiile modernizării mitului, vizînd raporturile în cadrul cuplului sau între generaţii, preiau în majoritare această temă. Iniţierea pe tărîm erotic e conexată în numeroase romane cu iniţierea în domeniul cultural şi estetic. De obicei este vorba de ucenicia bărbatului. Ea are caracterul căutării şi alegerii unei fiinţe feminine complementare şi e tratată în *La Medeleni,* unde Dănuţ, atras de farmecele unor circe juvenile (Rodica), fals juvenile (Adina) sau vîrstnice (Ioana), se desprinde de vraja lor malefică şi se întoarce la Monica, o Penelopă „en herbe".[VI] Călinescu întreprinde în *Cartea nunţii* o lucidizare a idilei lui Daphnis şi Chloe. Spre deosebire de căutarea instinctuală din *La Medeleni,* aici există o mare doză de

---

V **Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului,* Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 178—179.**

VI **Nicolae Ciobanu scria despre Monica: «Idealismul ei se* verteşte de la sine într-o superioară şi lină adaptabilitate do » invederînd, pe această linie, însuşiri de autentică şi suava P modernă" (Nicolae Ciobanu, *Ionel Teodoreanu, Viaţa şt opeia,* bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 167.)**

calcul în alegerea unei făpturi de complementaritate biologică şi temperamentală, pentru obţinerea cuplului menit să devină familie crescătoare de prunci. Elanul erotic se ridică la potenţă cosmică şi principiu regenerator ca în romanul lui Arghezi, purificîndu-se astfel. Scenele finale ale *Căiţii nunţii* au valenţe din Cînîa- *rea cintărilor,* aidoma celor de iubire între Sabina şi Will din *Ochii Maicii Domnului.* La Călinescu împlinirea carnală avind drept scop nasterea copilului, capătă o coloratură euforică şi e pusă în antiteză cu destrămarea, ruina, uscăciunea reprezentată de bătrînele din „casa cu molii . Observăm că opoziţia vechi-nou se suprapune aici celei de vetust şi modern, făcînd din concepţia despre eros şi reînnoire biologică un simbol de reînnoire a societăţii umane în succesiunea generaţiilor. Periplul epic al lui Jim în căutarea soţiei cu care să conceapă urmaşul defineşte de Ia început principiul paternităţii, dominant în proza scriitorului, spre deosebire de structura romanelor de dragoste ar-gheziene unde dominantele sînt feminitatea şi maternitatea. În *Adam şi Eva* de Rebreanu, căutarea se întreprinde în- tr-o vastitate spaţială şi temporală fără a fi ghidată de ideea de alegere lucidă, conştientă. Spaţiul şi timpul ating infinitatea, eroticul se converteşte în filozofic, deoarece cuplul uman are misiunea să se completeze pînă în a şaptea întruchipare, ca o necesitate absolută. Complementaritatea ţine de predestinare, de fatalitate şi metempsihoză este cea care acţionează pînă cînd se desăvîrşeşte actul concret al împerecherii celor doi hărăziţi unul altuia. Spiritualitatea este nulă în această descoperire instinctuală a partenerei ideale. Perindarea tipurilor feminine din diverse epoci apare strict decorativ, ţine de o tendinţă spre exotism,, eroinele nu se diferenţiază ca personalitate una de alta. Deşi îşi intitulează romanul *Adam şi Eva,* pentru a marca ideea complementarităţii ca izvorînd din mitul biblic para- disiac, Rebreanu se apropie ca tratare mai mult de ideea platoniciană a androginului, ale cărui jumătăţi desprinse una de alta se caută pînă la realcătuirea unităţii primordiale. Ca şi la Aderca în *Omul descompus,* mitul plantonician serveşte de suport concepţiei despre discontinuitatea individului.

În romanul lui Aderca însă nu o- circumstanţă exterioară împiedică refacerea unităţii prin acuplarea carnală a principiului masculin şi celui feminin, ci una interioară şi anume imperfecţiunea părţii femeieşti în diferitele exemplare feminine întîlnite. Aderca, pentru a evidenţia durata căutării, nu se serveşte de temporalitate ca Rebreanu, dar şi la el spaţialul şi exoticul indică prin diversitate naţională o tipologie feminină temperamentală (germana Emma şi Calypso, grecoaica). În fine, perfecţiunea îi iese eroului în cale sub înfăţişarea prinţesei Adia care reuneşte în mod absolut trăsăturile complementare parţiale ale iubitelor anterioare Dar împlinirea nu are loc, complementaritatea rămîne sim* plă iluzie şi individul nu face decît să se risipească în aceas tă căutare nesfîrşită, interogîndu-se, în fond, asupra propriei sale personalităţi. Gheorghe Lăzărescu, asemuind tehnica narativă a romanului *Omul descompus* cu pictura cubistă a lui Picasso, surprinde felul în care Aderca realizează în chiar schiţarea personajului pulverizarea şi nu construcţia \

Ilustrativă e imaginea lui Calypso care pregăteşte finalul dezabuzat al periplului în căutarea fiinţei complementare : „Dar de îndată ce cojeai, pe rînd, înveliş eteric de înveliş eteric, vedeai că trupul micii Calypso se pierdea... se pier- ’ dea... pînă înţelegeai deplin că în braţele tale ţinuseşi, în adevăr, în atîtea nopţi, numai o nălucire".

În ciclul Comăneştenilor şi Duiliu Zamfirescu încerca să creeze deosebite tipuri temperamentale feminine, abordînd tema căutării, dar la el asemenea,tipuri sînt clasice: geloasa Anna,- pura şi cumintea Porţia, materna Elena, exaltata Urania, sensibila şi artista Berta. în *Cartea nunţii,* caracterizarea eroinelor intenţionează să delimiteze diverse nuanţe pe paleta feminităţii. Şi la Titu Herdelea din *Ion* şi *Răscoala* de Rebreanu, se poate vorbi de o iniţiere erotică, dar ea nu are semnificaţia căutării lucide şi autorul nu o înfăţişează cu caracter programatic. Experienţele se dato- resc hazardului şi se încheie cu alegerea soţiei. în romanele lui E. Lovinescu, personajul principal, Bîzu, începe prin . a se afla în *Firu'n patru* într-o stare de

incertitudine fa^ă de prima iubire, amînîndu-şi mereu declaraţia de dragoste, similar lui Codrescu din *Adela.* Erou de factură mai modernă, este torturat de nesiguranţă faţă de propriile sentimente, de probleme de conştiinţă înrudite cu ale personajelor obsedate din opera lui Camil Petrescu şi, mai ales, a lui Holbau.

, Diana care în primul roman, menţionat mai sus, posedă o fire îngemănată cu a – lui Bîzu, în cel. ce-i poaţta numele devine meschină, interesată, urmînd parcă, mai puţin motivat, aceeaşi evoluţie cu Ela din *Ultima noapte...* Lovinescu îşi centrează analiza psihologică în acelaşi timp asupra

- [1] Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză Psihol ^câ ^tura română interbelică,* Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p**

eroului său cu puternic caracter autobiografic şi asupra sufletului feminin. Tendinţa sa este de a construi psihologii de femei corespunzătoare psihologiei masculine a personajului principal. Diana din *Firu'n patru* e rezervată şi dilematică, iar schimbarea din romanul *Diana* fiind neconvingătoare, eroina rămîne, în ceea ce are ea pregnant, timidă şi bîntuită de îndoieli. Apoi, acelaşi tip de personalitate e preluat de Mili, personaj menit să constituie o antinomie faţă de Diana transformată. Mili nu poate trăi în minciună şi caută în iubire certitudine şi împlinire totală. Intenţia de creare a unei tipologii îl împinge pe Lovinescu s-o pre-< schimbe pe Diana în frivolă şi s-o introducă în naraţie şi pe Silvia Duşescu, tînără, plină de prospeţime şi spontaneitate. Interesantă dintre aceste eroine rămîne pînă la urmă Mili, la care introspecţia se aplică raportului între biologic, psihologic şi etic, între cerinţele mai tîrzii ale feminităţii, după un mariaj nereuşit, timiditate şi onestitate.

> încercarea de realizare a unei psihologii feminine în cadrul iniţierii erotice, menită să maturizeze personajul masculin, se desprinde mai clar în *Femei* de M. Sebastian, unde accentul se pune mai mult pe radiografia reacţiilor psihologice decît pe temperament ori potrivire sexuală. Eroul ajunge prin experienţele sale erotice la înţelegerea aproapelui de sex opus. Personajele feminine sînt împinse în primplan narativ, lăsînd în umbră personajul masculin cu funcţie de povestitor. Prezenţa sa în acţiune, deşi este total implicat, devine detaşată, aproape contemplativă – contemplare bineînţeles absorbantă, transformatoare dar lucidă, oarecum obiectivizată. Acuplarea nu mai constituie capătul, finalizarea căutării, ci – de cele mai multe ori – începutul acestei căutări, testul ei iniţial. Regula balzaciană a iniţierii tînărului de către femeia mai coaptă, care ţine de eros dar şi de parvenirea socială, cedează locul unei diversităţi, de tipuri ale iniţiatoarei, determinată de diversitatea psihologiilor feminine. Pentru Ştefan Valeriu, constata Pompiliu Constantinescu, „femeia e un mijloc de cunoaştere psihologică, un fenomen variat dintr-o problemă morală plină de subtilităţi şi surprize* [1] Deşi sînt plasate cu pre-

[1] **Pompiliu Constantinescu, O *intuiţie vie a tipului feminin,* *Viaţa literară,* an VIII, nr. 143, 20 martie 1933. Reprodus în volumul *Scrieri,* IV, Bucureşti, Editura Minerva, p. 573.**

cădere pe categorii de vîrstă, eroinele au un deosebit arad de individualizare, posedă fiecare o psihologie aparte fie că e vorba de bovarica şi pasionala Renee, de înţeleaptă Marthe, dar în special de Arabella atît de complexă în amestecul de sentimente materne, amicale şi pătimaşe încît constituie un specimen deosebit de viu în fixarea feminităţii. Această diversitate de psihologii feminine rezultă din- tr-o concepţie noua existentă la scriitorii care privesc femeia ca pe un partener egal în simţire şi drepturi, indiferent de rolul de iniţiatoare sau ucenică pe care-l deţin în relaţia erotică. Ştefan din *Femei,* sau Gelu din *Oraşul cu salcîmi,* la fel cu Vania Răutu din romanul autobiografic *în preajma revoluţiei* de C. Stere, consideră femeia o asociată, o tovarăşă de drum, cîştigînd experienţă în contactul cu aceasta. Căldura umană, prietenia, tentativele de a pricepe^ punctul de vedere şi resorturile psihice ale celuilalt – stau la baza relaţiilor şi permit fără dramă acceptarea sau refuzul în raporturile erotice. Portretul feminin devine mai complex, mai nuanţat şi mai autentic, chiar dacă uneori în romanele menţionate structura narativă e deficitară. în ciclul Comăneşte- nilor personajele feminine se îndrăgostesc de dragoste, cum îşi dădea seama chiar unul din ele, Anna care referitor la Alexandru Comăneşteanu spune „...femeile toate iubeau în el amorul iar nu omul". Cele din *Femei* sau *în preajma revoluţiei* văd în dragoste o experienţă necesară a vieţii şi trecerea prin această experienţă ca un mod ineluctabil de trăire. în romanul lui Sebastian atracţia oarbă, fatalitatea dispar din relaţiile erotice, femeile decid, au un liber arbitru în achiesarea sau respingerea aventurii. Astfel, cocheta dar cumpătata doamnă Bonneau nu se lasă atrasă de o relaţie cu un tînăr de vîrsta fiului său, chiar dacă^ la începuj: e tentată. în schimb, tînăra Odette hotărăşte să-şi piarda fecioria în mod camaraderesc cu iniţiatorul ales pe baza unor calităţi agreabile, momentul constituind un punct de pornire în cunoaşterea erotică, fără ca elementul dragoste s joace un rol. în fine, aventura existenţială durează cit n satisface pe amîndoi

partenerii, cum o dovedeşte lega ura dintre Ştefan şi Arabella, şi apoi se stinge fără prea mu e explicaţii.

A’des iniţierea erotică e conexată cu sau generată de Iniţierea culturală. Se acordă în acest caz bărbatului rolul de iniţiator, ca erou pygmalionic. Femeia, de regulă, mai ignorantă din punct de vedere cultural şi estetic, e modelată în spiritul iniţiatorului pe care îl admiră necondiţionat. Bărbatul (cu excepţia lui Jim din *Cartea nunţii)* îndeobşte mai vîrstnic, se şi retrage cînd realizează că admiraţia femeii s-a transformat În dragoste. Un asemenea tip de Pygmalion bicisnic ezită să-şi posede opera, deşi e atras puternic de ea, cel mai bun argument fiind aproape întotdeauna diferenţa de vîrstă. Iniţiatorul, îndrăgostit mai .mult de propria-i imagine care a stîrnit admiraţie cu prilejul iniţierii culturale, tulburînd sufletul ce l-a modelat, se teme ca prozaismul vieţii să nu spulbere această imagine. Codrescu în *Adela* pune manifestarea sa de orgoliu pe seama misterului feminităţii, deşi e limpede că tînăra pe care o frecventează nu-i ascunde nimic şi abia aşteaptă ca paternul ei curtezan să se declare. Mai sincer cu sine, Lai Cantacuzin din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* de Sadoveanu îşi regretă şovăiala de a nu se căsători cu Daria Mazu şi fata separată în acest roman mai lucidă decît Adela lui Ibrăileanu, mai temerară şi mai fermă, încercînd zadarnic să străbată distanţa ce o separă pe plebee de aristocraticul Lai. Nu numai vîrsta, ci şi condiţia socială provoacă aşadar retractilitatea bărbatului ori neîncrederea în sinceritatea sentimentului de afecţiune al femeii. Ştefan Gheorghidiu e zguduit că soţia sa, pe care o socotea o Galatee perfectă cît trăise alături de el admirativ şi mimetic, se dovedeşte diferită, alta, odată cu îmbogăţirea şi intrarea lor în alt mediu. în decepţia lui, orgoliul joacă un roi hotărîtor, René Girard, emiţînd teoria media- ţiei, apropie într-o manieră deconcertantă, la început don-chişotismul, vanitatea stendhaliană, bovarismul, snobismul proustian şi gelozia dostoievskiană ce degajă, după el, o structură comună – dorinţa triunghiulară. în opera tuturor acestor scriitori,

Cervantes, Stendhal, Flaubert etc., orgoliosul – arată cercetătorul francez – crede ca doreşte direct obiectul după care aleargă, de fapt vrea să obţină ceea ce aparţine sau e destinat altuia \ în afara rivalităţii, în-

[1] **René Girard, *Minciună romantică şi adevăr romanesc»* Bucureşti, Editura Univers, 1972.**

tr-un triunghi real sau imaginar, format din doi bărbaţi ce-şi dispută femeia, unul vrînd să i-o smulgă celuilalt, în *Ultima noapte...* e limpede că eroina constituie pentru personajul principal şi medierea spre absolut. Deci e vorba la Camil Pe- trescu de o dublă mediere, femeia iubită fiind în acelaşi timp obiect mediat şi mediator. Gheorghidiu este conştient de rolul pe care femeia trebuie să-l joace în viaţa sa, iubirea fiind singurul domeniu în care socoate că poate atinge certitudinile totale. Realizarea umană este pentru personajele camilpetresciene individuală şi ea vizează în speciali cuplul în cadrul căruia femeia devine un alter ego al bărbatului, o personalitate fasonată de el în răstimpul existenţei conjugale. în antiteză cu Luceafărul, gata să se coboare la nivelul femeii iubite, să devină muritor de rînd, să se supună convenţiilor unei lumi ce nu-i a sa, eroul lui Camil Petrescu consideră că femeia de la sine înţeles îi împărtăşeşte întru totul vederile. Iubirea i se pare împlinită atîta vreme cît ea se comportă mimetic faţă de el. Afecţiunea, dăruirea sînt probate de acest mimetism. Prezenţa Elei la cursurile de matematică frecventate de Ştefan Gheorghidiu, şi din care nu pricepe o iotă, constituie o puternică dovadă de iubire. Suferinţa eroului nu începe în clipa cînd intră în viaţa Elei alt bărbat, ci înainte, cînd ea îşi exprimă o părere diferită de a sa în legătură cu moştenirea. Drama se desenează deci din momentul cînd creaţia sa, femeia pe care o făurise în mintea lui pe parcursul a doi ani de căsnicie, nu mai răspunde, cum se aştepta el, la impulsurile din afară.

Neliniştea faţă de primele disonanţe ia forme acute cînd Ela începe să se îndoiască de inteligenţa soţului ei, cînd din pricina mediului în care e propulsată, făoînd comparaţie între ceea ce Camil Petrescu numeşte deşteptăciune şi inteligenţa propriu-zisă, nepractică, desfăşurată pe terenul abstracţiunilor, ea o preţuieşte pe cea dintîi. Cînd femeia se miră de felul strălucit în care Gheorghidiu îşi apără ideile în seminarul de filozofie, în contra şi cu moliciunea cu ca-re-şi apără drepturile în viaţa cotidiană, între cei doi soţi prăpastia s-a creat, s-a dat alarma, deşi notaţia

O Scanned with OKEN Scanne

pregătitoare pare făcută în treacăt. Încrederea Elei în justeţea absolută a lui Gheorghidiu faţă de problemele existenţei ^-a spulberat. Gelozia lui Ştefan îşi are izvorul în faptul că se simte diminuat în ochii nevestei, că nu mai e adulat, că nu mai e singurul în stare să-i dea sentimentul bucuriei şi împlinirii. Remarca făcută după o convorbire cu Ela şi Anişoara la ieşirea de la Cameră relevă temelia descumpănirii lui Ştefan Gheorghidiu : „Au zîmbit şi una şi alta cu îngăduinţă şi am înţeles melancolic că nevastă-mea nu mai are încredere în judecata mea, că steaua mea continuă să se răcească."[VII]

în fond, şocul lui Ştefan Gheorghidiu vine strict din uluirea că Ela îl poate socoti inferior în comparaţie cu alţi bărbaţi din motive futile, deşi niciodată în cursul căsniciei lor nu a crezut-o capabilă intelectualiceşte să-i 'împărtăşească preferinţele culturale şi preocupările. Cînd o ştie bolnavă, îi trimite tolerant cărţile autorilor pe care el îi catalogheazâ drept minori, superficiali, dar buni pentru gustul ei îndoielnic. îl înduioşează faptul că vine să-i audieze expunerile sau că asistă la cursul de matematică fără să priceapă nimic, doar pentru a-i fi alături. Chiar mult comentata expunere de vulgarizare filozoofică pe care i-o ţine în pat destul de în silă, demonstrează părerea pe care o are despre nivelul ei cultural. În mod diferit se comportă ca Pygmalion, Sandu din O *moarte care nu dovedeşte nimic* de Holban. Irina caută să-i fie o ucenică la înălţime fără să reuşească, agasîndu-l cu neputinţa ei de a asimila realmente felul său de a gîndi şi simţi şi nu de a-l aproba doar fără rezerve, La început, Sandu ca şi Ştefan Gheorghidiu caută din orgoliul de a fi iubit şi admirat să se pună tla nivelul fetei, explicîndu-i lucrurile pe înţelesul ei. Cu acea subtilă analiză a pendulaţiilor interioare proprie lui Holban, Sandu îşi sondează sentimentele faţă de Irina, sentimente în care plăcerea de a fi adulat se luptă cu

VII **Vezi Sanda Radian – Prefaţă la Camil Petrescu *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* Editura Albatros, 1982, p. LX şi LXIII.**

certitudinea mediocrităţii adulatorului : „Aveam vag intuiţia că toate teoriile mele asupra vieţii, a naturii sau a artei, aprobate cu atîta grabă şi împămîntenite imediat, nu fuseseră decît nişte monologuri, Irina neavînd decît rolul să-mi întreţie elocinţa, rolul confi-. dentelor din tragediile clasice.

După atîtea cărţi citite şi comentate împreună, se mulţumea cu astfel de formulări rudimentare, care nu însemnau nimic şi care demonstrau nepriceperea ei complectă „

Sandu ajunge să-şi mărturisească faptul că greutatea de a se despărţi definitiv de Irina se datorează exclusiv orgoliului posesiei absolute şi nu atingerii absolutului prin posesia femeii. în timp ce Camil Petrescu salvgardează orgoliul lui Gheorghidiu justificîndu-i drama prin confirmarea bănuielilor gelosului, Hóiban merge pînă la sfîrşit pe linia proustiană păstrînd incertitudinea în privinţa iubirii totale a femeii faţă de chinuitorul ei Pygmalion. în *Roxana* de Gala Galaction, Pygmalionul e preot. Departe de eroii lui Ana-r tole France şi Flaubert, el evită să-şi mărturisească dragostea pentru emula lui, precum şi iubirea ce i-o inspiră, silin- du-se să nu deroge, cu toată ambiguitatea situaţiilor, de la poziţia de îndrumător şi duhovnic.

Mulţi au crezut a surprinde în literatura noastră – în- cepînd de la *Dan* al lui Vlahuţă, care se reclamă din biografia şi opera eminesciană – o reluare a motivului *Lu- ceatărului* la scară socială şi umană, motiv ce capătă justificare filozofică în *Ultima noapte,..,* în teatrul lui Camil Petrescu şi Sebastian. E adevărat. Dar şirul de pygmalioni rataţi din romanul interbelic stă mărturie mai mult, unei alte orientări a erosului, atinsă mai degrabă de Camil Petrescu în personajul Fred din *Patul lui Procust.* Orgoliosul personaj masculin se teme de superioritatea femeii pe un plan sau altul pînă la a respinge iubita pe care o doreşte, chiar dacă pygmalionic a fost provocatorul acestei superiorităţi. El nu suporta fie plusul de tinereţe ce dă alt dinamism valorii intelectuale, fie subtilitatea psihologică, fie alte calităţi ale Galateei sale, care ar duce la coborîrea eroului de pe piedestal odată cu

rutina unei legături casnice, durabile. Fenomenul apare inversat, dar acelaşi în esenţă, în *Enigma Otiliei.* Aici iniţierea erotică, păstrată la relaţia platonica, face din femeie o mediatoare între erou şi ambianţa noua pentru el a casei Giurgiuveanu şi a Bucureştilor, Félix sustrage gestului decisiv de pecetluire a iubirii, luind ar p pretext tinereţea lui, aşa cum pentru Codrescu şi Lai Can- tacuzin argumentul era bătrîneţea. La Félix nu funcţ ză orgoliul masculin, ci ambiţia intelectualului pe o căsnicie timpurie ar fi constituit o piedica în

rezervă înţeleasă de Otilia, determinind-o pe aceasta să prefere şi ea un protector şi nu un protejat. Tot pe tema iniţierii ni se pare deosebit de interesant romanul lui Mir- cea Eliade *Nuntă în cer,* care evidenţiază spirala evolutivă a personajului feminin. Se suprapun două poveşti de dragoste, prima în care protagonista se desparte de iniţiator la vîrsta tinereţii, preluînd de la el opinii şi habitudini sentimentale, pe care în a doua le va pasa iniţiatului Ja vîrsta maturităţii, cînd partenerul e mai mic de ani decît ea. Cei doi bărbaţi se intîlnesc la un moment dat şi în con- fesiunile lor vorbesc parcă de două femei diferite. în cele din urmă însă mărturiile încheagă o imagine unică, a iubitei, văzută în dinamica transformatoare a vieţii.

C C (TJ
CO
O Scanned with OKEN

VlRSTE, CATEGORII, TIPURI

Romanul familial conţine bineînţeles prin definiţie, ca personaje, pe membrii mai numeroşi sau mai puţin numeroşi ai familiei. În spiritul operei balzaciene, zoliste, stendhaliene şi proustiene de Ia care, rînd pe rînd, se recla-
mă la noi genul în perioada interbelică, tipul matern nu se reliefează ca o figură luminoasă în romanul micro sau macrofamilial citadin. Totuşi nu se atinge niciodată gradul de monstruos al personajului care predomină pînă azi în proza franceză (Jules Renard – *Morcoveaţă,* François Mauriac – *Genitrix,* Philippe Heriat – *Familia Boussardel,* Hervé Bazin – *Vipera sugrumată).* Chiar dacă în opera lui Ionel Teodoreanu mamele, puţine la număr, sînt privite cu oarecare simpatie, se pedalează cu precădere pe calităţile lor de gospodine sau pe vitalitatea lor debordantă şi nu pe adevărata grijă pentru copii, ca în cazul coanei Catinca, – mama lui Mircea Balmuş din *La Medeleni,* al Izabelei Călugăru, mama lyianuelei din *Crăciunul de la Silivestri,* sau Domniţa, mama lui Tudor Ceaur Alcaz din romanul cu acelaşi nume. Acest lucru l-a făcut pe Ibrăileanu s-o clasifice pe doamna Deleanu în categoria „gospodină-specie" [VIII], încă de la apariţia primei părţi a Medelenilor, cu
buna sa intuiţie critică, deşi ulterior personajul s-a dovedit mai puţin reprezentativ categorial decît cele menţionate de

VIII **Garabet Ibrăileanu, *Creaţie şi analiză. Studii literare,* voi. 2, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 29.**

noi mai sus, rămînînd pur şi simplu o figură ştearsă. În

/

schimb, frecvente sînt mamele ce doresc ca maturitatea să nu le îmbătrînească, purtîndu-se'cu ostilitate faţă de copii, în special după ce aceştia trec de vîrsta prunciei. Reci, indiferente, cîtă vreme adolescenţa fiicei nu iscă o reală sau iluzorie concurenţă, cum se arată Bălaşa Craiu Sănă- tescu din *Fata din Zlataust,* devin duşmănoase cînd au impresia că intră în competiţie cu fata, precum mama din *Cazul Eugeniţei Costea* care-şi împinge copila spre sinucidere. Rareori principiul matern se însoţeşte de cel patern ca în *La Medeleni,* unde însă e mai pregnantă figura tatălui. În genere, mama – ca personaj de prim-plan – trăieşte singură, femeie cu copil nelegitim ca în *Ochii Maicii Domnului* de Tudor Arghezi, unde îşi asumă benefic şi obligaţiile paternităţii sau ca în ciclul Hallipilor unde arată repulsie faţă de propriul păcat, ca doctoriţa Rim sau Lenora. Spre deosebire de mamele monstru ale cronicii de familie franceze, la care dezumanizarea e generată îndeobşte de dorinţa deschisă sau disimulată de a fi conducătoarele clanului, continuînd astfel pe racinienele setoase de putere Agrippine şi Athalie, «în romanul românesc citadin dominanta dezumanizatoare e .cochetăria, mondenitatea. Pînă şi frumoasa Elena din ciclul Hallipilor se preocupă prea puţin de sensibilitatea fiului ei Ghighi, pe care după ce-l împrieteneşte cu Marcian, viitorul tată vitreg, îl sacrifică întoarcerii la pămînt, spre „rădăcini", vrînd să facă din el un bun moşier, ceea ce contribuie la depresiunea băiatului şi constituie probabil una din cauzele ce-l fac să se spînzure. Dealtfel, autoarea constata prin obiectoarea Mini încă în *Fecioarele despletite,* de cînd copilul era mic, că Elena vedea în el doar împlinirea propriilor ei dorinţi: „Elena îşi pregătea moştenitorul pentru ideile ei preconcepute, îl iubea pentru că i le putea satisface. Faptul că prin el îşi putea multiplica ambiţia, că-l putea adăuga drepturilor ei de proprietate, că se putea prin el reprezenta odată mai mult, era argumentul mare ale afecţiunii ei". Comentariul succint, lucid şi amar al scriitoarei punctează cu profunzime analitică că acest sentiment există la membrii oricărui clan : „E drept că

instinctul familial redus la spontaneitatea lui ar fi foarte slab fără adaosul acelui egoism".

4(
T

De fapt, mamele din opera Hortensiei Papadat-Bengescu sînt aproape complet lipsite de dragoste maternă, înlocuită fie prin severitatea respectabilităţii, fie prin acceptarea legii celui mai tare în aranjarea problemelor materiale şi de faţadă ale clanului. Absentă dar pomenită cu stimă, baba Smoala, mama lui Drăgănescu, închipuie o robustă imagine a originii averii parvenitului care a reuşit să-şi înnobileze prin Elena, fiică de moşier, condiţia socială, contribuind astfel la amplasarea în înalta societate a personajelor, provenite din- tr-o burghezie^ recent îmbogăţită. Ov. S. Crohmălniceanu urmărea curba parcursă de personajul matern în romanele prozatoarei:

„Am văzut-o executîndu-şi prerogativele respective în *Fecioarele despletite* şi *Concert din muzică de Bach,* fără îndurare. Dar dacă întîiul roman o lasă să triumfe la sfîr- şit, al doilea îi aduce prin injurie lui Lică primul semn de umilire vindicativă. Mama îşi pierde complet rolul reprima- tor în *Drumul ascuns,* cedîndu-l fiicei legitime (Coca-Aim6e execută aici alungarea Hildei, fără ştirea Lenorei, care a trecut de partea acesteia.) Persecutarea a devenit, deci, aliata persecutatei.[1]

Un caz interesant de evoluţie în formarea psihologiei materne tiranice îl găsim şi în primul volum din ciclul *În preajma revoluţiei* de C. Stere. Căsătorită de tînără cu un moşier mult mai în vîrstă, Smaragda Theodorovna cunoaşte fiorii primei iubiri, imediat după naşterea fiului ei, Vania, personajul principal al romanului. Pruncul îi deranjează proiectele de a se remărita. Totuşi se decide să plece de acasă, dar cînd e gata să-şi urmeze chemarea inimii, Sonia, copilul ei preferat, se îmbolnăveşte şi moare. Pradă durerii şi mustrărilor de cuget, femeia se schimbă radical, devenind bisericoasă şi de o moralitate rigidă. Işi tiranizează familia, ceea ce îl îndepărtează definitiv pe Vania de ea. în această dramă balzaciană, cum o caracteriza Căli- nescu, autorul surprinde cauzele care determină dezumanizarea personajului matern, de obicei fără explicaţie în romanul francez unde e frecvent. întîi spulberarea iluziilor tinerei romanţioase într-o căsnicie nepotrivită, apoi, distru*

V Ov. S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori tn cinci feluri de tec tură,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984, p. 158.

gerea primului amor şi lupta între acesta şi iubirea de

CM Scanned with OKEN Scanne

mamă pentru o . clipă dată uitării. Brutala înfrîngere a visului juvenil într-o circumstanţă dramatică determină o atitudine aspră faţă de sine şi ceilalţi şi în cele din urmă o pornire răzbunătoare împotriva celor din jur care nu au fost loviţi de cruzimea soartei.

S-a insistat mult asupra caracterului mistic al romanului *Ochii Maicii Domnului,* unde, ca o prelungire dar şi o aplicare a Noului Testament, imaginea mamei, confundată cu a Sfintei Fecioare, îl îndepărtează pe fiu de orice altă femeie, soluţia fiind schimnicia. În realitate, dezorientatul Vintilă, dezarmat în faţa unei societăţi unde trebuie să-ţi faci loc cu coatele, nu poate fi asemuit cu Cristos. Relaţia mamă fiu exprimă sentimentul de idealizare a mamei ale cărei trăsături bărbatul le caută în orice femeie, ceea ce duce în genere la conflictul soacră-noră. Mitul biblic are aici, ca şi idila lui Longos în *Cartea nunţii,* un sens, metaforic, Sabina fiind sacralizată ca ideal feminin. Dacă la Că- linescu acest ideal e văzut din perspectiva potrivirii în cadrul cuplului în vederea procreaţiei, la Arghezi semnificaţia e amplificata. Intr-un fel se reeditează în carte un număr de concepte romantice. Totul se subsumează iubirii, capabilă să sfideze prejudecăţile religioase şi sociale. Pom- piliu Constantinescu vorbeşte de o desprindere a viziunii argheziene de textul sacru : „Omul s-a plămădit din Adam şi Eva ca o logică ascunsă a vieţii, iar blestemul, dacă a fost, e inoperant fiindcă pruncul fusese conceput în măreţia paradisului chiar. De aci toată aureola sfîntă învăluind maternitatea ca şi starea de candoare paradisiacă a copilului venit întru slava vieţii, neştiutor de binele şi răul mistic” \ Din acelaşi filon romantic vine în portretizarea femeii gene-ralitatea şi inaccesibilitatea la alta decît „marea iubire[14] ca şi unicitatea de personaj de excepţie. În iubire, predestinarea şi misterul în unirea celor doi tineri originari din medii şi ţări diferite, rupţi parcă de restul lumii, au tot o aură romantică. Autorul simbolizează în ei elementele primordiale, în Will – marea şi în Sabina – Terra. Cînd vorbesc despre viaţa lor, cei doi slăvesc cele două elemente cu ca-

[1] Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1940, p. 168.

racteristicile lor. Sabina : roadele şi recolta pămintului românesc, Will: primejdiile mării nestatornice, cele două forţe prevestind viaţa şi moartea. Odată cu maternitatea Sabinei, autorul îşi aruncă însă eroina în prozaismul vieţii cotidiene unde ajunge una din tinerele care trebuie să-şi cîştige existenţa într-o societate imorală şi coruptă, mereu dornică s-o degradeze şi s-o exploateze în calitate de femeie frumoasă, singură şi cu copil nelegitim. Sabina, reluînd psihologia Saşei din *Viaţa la ţară,* dar în alte condiţii sociale, rezolvă cu chibzuială problemele dificile ale vieţii. Aceeaşi formulă de feminitate închide însă o nouă viziune despre emanciparea femeii. Sabina se vrea de sine stătătoare, îndeplinindu-şi obligaţiile profesionale şi familiale cu pricepere instinctivă dar şi cu conştiinciozitate. Nimic nu o poate descuraja. În acelaşi timp, nu-i dispusă la nici un compromis moral. Datoria de mamă se include aşadar în datoria de om pe toate planurile şi această structură etică, pe care nu o poate găsi la ceilalţi, îl duce pe Vintilă la sacralizarea mamei şi îl izolează de restul lumii. În genere, în opera argheziană calitatea de mamă sădeşte respect pînă şi în sufletele cele mai ticăloşite. Maria Nichifor din *Poarta neagră* simbol biblic umanizat, schiţează de la început o sanctificare a mamei terestre, care trece prin martiriu social. Simbolul dobîndeşte mai mare pregnanţă în *Ochii Maicii Domnului* unde personajul e urmărit amplu în devotamentul şi sacrificiul de sine, pe parcursul etapelor creşterii copilului. Sabina, avînd la tinereţe pasionalitate şi senzualitate de sulamită, transferă, precum Persida lui Slavici, toată ardoarea asupra pruncului după ce ajunge mamă. Sanctificată, îi arată fiului pînă şi după moarte calea de urmat, înalţînd astfel maternitatea de la aspiraţia instinctuală la îndatorirea afectivă spiritualizată şi apoi la zeificarea proteguitoare a neamului omenesc. în acest fel tripticul mamă-amantă-moarte îşi păstrează esenţa, dar nu cu o. orientare disforică, ci pro- iectîndu-se într-un simbol al nemuririi. Nu întîmplător doctorul Sandoz pune în carte, în paralel, ridicarea în picioare a copilului pu năzuinţa omului'spre culmi, Arghezi încarnează în personajele feminine din proza sa idealitatea atît a tipului matern, cit şi a femeii în genere, indiferent de mediul din care provine ori de naţionalitate, şi în *Ochii Maicii Domnului* şi în *Lina.*

Sabina reprezintă o figură exemplara de mamă

c-da 89 coala 4

În comparaţie cu alte eroine din literatura română interbelică, dotată cu cinste, intransigenţă morală, fidelitate faţă de ea însăşi. Rupe relaţiile cu tatăl care nu i-ar îngădui să-şi păstreze copilul nelegitim, preferind să muncească din greu decît să obţină favoruri cu ajutorul însuşirilor ei fizice. Sabina dovedeşte o emancipare neostentativă, o independenţă de gîndire şi acţiune care nu-i ştirbesc cu nimic din dul- cea-i feminitate.

O altă mamă model întîlnim în fresca mahalalei din *Maidanul cu dragoste* de G. M. Zamfirescu. Figura Puicăi se conturează prin prizma amintirilor fiului ei Puişor, care o adoră precum Vintilă pe Sabina, fără însă a se izola de lume cu icoana maternă ca acesta. Călăuzit de cuvintele blînde şi înţelepte ale mamei, Puişor, cînd ascultător, cînd neastîmpărat, parcurge toată gama experienţelor copilului sărac. Dacă Sabina îşi pierde din tipicitate, datorită ideali-, zării, Puica – aflată într-un rol mai limitat, ca un personaj marginal în roman —■ îşi păstrează chiar în viziunea iubitoare a băiatului trăsături obişnuite de femeie bună şi mun- citoare din mediul unde trăieşte. Pînă şi moartea ei de tuberculoză nu e prezentată în culori romantice, ci ca o urmare firească a mizeriei, a vieţii grele pe care o soţie de muncitor o ducea în acele vremuri.

Uneori, intuiţia maternă prevede parcă viitorul eroului autobiografic, rostind poetic, cu acea politeţe arhaizantă proprie nu numai ţăranilor sadovenieni, ci şi reprezentanţilor zonei între rural şi urban, pe care o constituia în trecut mahalaua: „Soarta matale, Puişor ? Nu ţi-o cunoşti ? Să umbli haimana şi să plîngi pentru toţi mărăcinii pămîntu- luî*.

Am insistat asupra acestor personaje tocmai deoarece asemenea întruchipări ale mamei lipsesc din majoritatea celorlalte romane interbelice.

Dimpotrivă, în afara mamelor egoiste, indiferente, dezumanizate pe care le-am menţionat, cînd vom găsi una ado- rativă faţă de progenitura ei, aceasta îşi revarsă afecţiunea fără discernămînt asupra unei odrasle nemeritoase, precum Aglae, „baba absolută", din *Enigma Otiliei.*

Dacă, deci, cu puţine excepţii, mama e foarte rar reprezentată în proza interbelică, locul ei este luat de alte personaje feminine. Dintre acestea, vom observa unele care într-ade- văr contribuie la înconjurarea copilului de un climat de afecţiune şi au însemnătate în creşterea acestuia în mad pozitiv, altele care prin răsfăţ sau incapacitate îi dăunează, trăgîndu-se parcă din „mamiţa" şi „mani mare" ale lui Goe' Din prima categorie fac parte bunica şi doica. Îndeobşte sînt vîrstnice amintind de „măicuţa bătrînă cu brîul de lină" din Mioriţa. Se arată păstrătoare ale tradiţiilor, cunoscătoare ale naturii şi pămîntului românesc, avînd înţelepciunea şi bunătatea poporului. Le putem întîlni în romanele lui Teo- doreanu (Bunicuţa sau Anisia din *Fata din Zlataust,* Oţe- leanca sau Baba din *La Medeleni* etc.), aduc protejatelor lor merinde, se bucură împreună cu ele de fructele şi roadele livezii, ştiu să facă dulceţuri şi prăjituri pe care le servesc după vechiul obicei. Asupra acestor tipuri, autorul revarsă o mare doză de lirism. De aceea, probabil, în terminologia sa intervine adesea, pentru caracterizarea mediului şi personajelor, aluzia bunicistă : „casa bunicilor", „fata bunicilor" şi aşa mai departe. Aceeaşi undă de lirism se poate observa şi în creionarea Păunei, doica afectuoasă la care găseşte Sabina ajutor în *Ochii Maicii Domnului.* E adevărat că asemenea personaje apar în opere ce-şi desfăşoară nostalgia faţă de o anterioară legătură cu pămîntul pe care citadinul l-a părăsit, sau se corelează cu universul copilăriei. în romanele mai dure, ele dispar, iar eroinele sau eroii sînt înrudiţi cu persoane meschine a căror prostie, avariţie sau ine- ficientă îi determină de cele mai multe ori să rupă legăturile (familiale. Tipul mătuşii se dovedeşte revelator în această privinţă. Mătuşile lui Jim nu ştiu decît să acumuleze bunuri, să se înşele una pe alta, să încerce să-l întemniţeze pe erou într-un univers vetust, caracterizat sugestiv „casa cu molii". Mătuşa lui Puiu din *Ciuleandra* de Rebreanu, guralivă, fran- ţuzită, cu cap de păsărică, reprezintă tot ce are futil societatea înaltă bucureşteană, exasperîndu-l prin superficialitate şi sentimentalism ieftin $i pe nepot şi pe fratele ei, politicianul veros, Policarp Faranga. Alteori mătuşile constituie o simplă posibilitate de amortizare a ciocnirilor în cadrul cuplului sau cu

clanul, oferind găzduire eroinei ca în *Ultima noapte...* de Camil Petrescu sau *Craii de Curtea-* e- *che* de Mateiu Caragiale. În mod frecvent însă, accentul se pune în romanele interbelice pe starea de orfană. Mar e Robert, folosind metoda psihocritică, împarte personajele ue *ţ*
roman în două tipuri: tipul copilului găsit şi al bastardului. Ele corespund – primul, eroului care într-o perioadă nar- cistică preoedipiană îşi imaginează o origine misterioasă în locul celei existente; al doilea, eroului, care într-o perioadă oedipiană de descoperire a sexualităţii vrea să cucerească lumea. Orfanele sînt de obicei „fetele în floare" şi se încadrează primei direcţii. Dar în loc să se întoarcă spre un trecut imaginar, asemenea personaje în romanul românesc interbelic, dezarmate în faţa vieţii din lipsa părinţilor care să le ocrotească şi să le împărtăşească din experienţa lor, nu caută să-şi inventeze „rădăcini", o ascendenţă propice, ci se orientează spre un protector sau o protectoare. Otilia vrea un scut patern şi negăsindu-l în familie, deoarece pe unchiul Costache nu se poate bizui, se îndreaptă către Pascalopol. Şi idila ei cu Felix se naşte din statutul lor comun de orfani care încearcă să suplinească unul pentru altul absenţa părinţilor.[IX] Călinescu de altfel mărturiseşte că intenţia sa fusese sa dea cărţii titlul de *Părinţii Otiliei.* O situaţie asemănătoare întîlnim în *Marile speranţe* de Dic- kens, unde raporturile dintre eroi, Pip şi Estela, sînt generate tot de situaţia lor de orfani. Comportamentul Estelei are ceva din fantezia şi misterul Otiliei. Dar accentul la Dickens e pus pe social, pe lovitura de teatru, pe finalul moralizator romantic, diferit de maniera sobră, colorată de uşoară ironie, a lui Călinescu.

Ilinca din *Craii de Curtea-Veche* are părinţi dar e crescută departe de ei, de eterna mătuşă, şi repudiază modul imoral de viaţă al genitorilor. Faptul că

IX **Cînd îi vorbeşte lui Felix despre Pascalopol, Otilia spune : ..El este un om delicat care ne poate fi de folos unor orfani, în definitiv, ca noi. Pe cine avem noi *? Pe* papa, numai. Papa e bătrîn, ascultă de tanti Aglae. Nu m-aş mira, deşi ţin la el, să mă lase pe drumuri.,. Tu eşti încă sub tutelă şi n-ai pe nimeni mai de-aproape, încă vreun an..."**

Eugenîţa Costea e orfană de tată generează conflictul romanului lui Sadoveanu a cărui eroină este. Daria Mazu din *Locul unde nu s-a Intlm- plat nimic,* orfană de mamă, îşi urăşte tatăl, un parvenit fără scrupule, găsind refugiu în afecţiunea lui Cantacuzin şi metresei acestuia. Monica din *La Medeleni* vine ca orfană în casa Deleanu şi în sentimentele ei faţă de Olguţa şi Dă- nuţ se revarsă şi o parte din recunoştinţa de a fi tratată ca un membru al familiei. Delia din *Fata din Zlaataust,* orfană de mamă, se poartă matern cu tatăl ei, „titi", fire boemă, incurabil vagabond. Această cohortă de orfane nu invadează numai romanul românesc. Intr-un studiu despre Zola, Chan- tal Bertrand Jennings scria : „E deosebit de semnificativ că aproape în totalitate, personajele feminine ideale ale lui Zola sînt sărmane orfane. Desigur, acest subterfugiu permite romancierului să sustragă subiectul observat eredităţii şi mediului său natural, pentru a duce mai bine pînă la capăt experimentarea ştiinţifică şi literară" [X]. În romanul românesc nu se pune atît de mult problema eredităţii la personajele ideale, deoarece autorii nu vor să demonstreze prin ele altceva decît frumuseţea şi puritatea morală, fără legătură cu originea. Preocuparea faţă de ereditate intervine însă puternic la personajele de orfane neideale, la „fecioarele despletite" din opera Hortensiei Papadat-Bengescu. Acestea nu sînt orfane prin dispariţia părinţilor, ci copii nelegitimi. Chiar dacă Mika-Le, „felahina" nu bănuieşte cine este adevăratul ei tată, maică-sa ştie că a avut-o cu un zidar italian şi-şi explică astfel înclinaţiile (şi apucăturile ei. în mintea Lenorei, originea socială umilă a amantului generează înclinaţia spre instabilitate şi desmăţ a fiicei şi nu nemulţumirea acesteia de a simţi că în cercul familial e o nepoftită. O situaţie similară o are Sia „Colportoarele" informează ca noua slujnică a doctoriţei Rim e de fapt fiica ei făcută cu Lică Trubadurul. Dealtfel, tatăl o ţinuse pe lingă el pînă atunci, înspirînd odraslei handicapate şi fără mamă, o

---

X **Chantal Bertrand Jennings, *L'Eros et la femme chez Zola,* Paris, 1977, Ed. Klincksieck, p. 124,**

adoraţie nemărginită.

La celelalte orfane, personaje ideale, starea lor constituie încă o coordonată de explicare psihologică a lipsei de apărare, a vulnerabilităţi. Felul de a fi al Otiliei faţă de unchiul Costache, Pascalopol şi Felix se resimte din această cauză. S-a subliniat mult proustianismul conturării personajului care e văzut altfel de unchiul Costache, Aglae, Pascalopol şi Felix. Pentru Costache e o fetiţă, pentru Aglae o desmăţată, pentru Felix – o camaradă. Ov. S. Crohmălni- ceanu observa : „Se foloseşte apoi şi o tehnică modernă a relativizării imaginii prin răsfrîngerea ei în mai multe o- glinzi, cu unghiuri de incidenţă variată, ca în romane e ui

Camil Petrescu. Apar în carte, de fapt, mai multe Otilii. Una copilăroasă, tandră, lilială a lui Felix, alta capricioasă, atrasă de lux şi avînd nevoia de protecţie, a lui Pascalopol, o a treia – fetiţa plină de tact a lui Moş Costache, în sfîrşit cea de-a patra «zăpăcita», «desmăţata», «străina» de care vorbeşte mătuşa Aglae”[XI]. în realitate, Otilia îşi modelează purtarea pentru a cuceri pe cei din jur sau a le ţine piept, starea de orfană învăţînd-o de mică să se adapteze unor împrejurări, să se descurce singură şi astfel contribuie din plin la opiniile diverse pe care celelalte personaje o au despre ea. Eugen Schileru interpreta purtările Otiliei în lumina psihologiei ei de orfană : „Dar, mai presus de toate, Otilia era conştientă de posedarea tuturor acestor daruri. Şi Otilia, din această luptă de unul singur, obişnuise să se simtă singură şi să nu se bizuie decît pe ea însăşi. Aceste reflexe de apărare aveau să o menţină în viaţă şi în demnitate, dar . aveau să-i schimbe structura. Otilia avea să se închidă în ea însăşi, să devină o fiinţă besmetică. Euforiile ei devin cu timpul simple compensaţii, evadări din singurătate. Pentru ea, care trebuie să fie mereu la pîndă, gata de apărare, bunătatea şi tandreţea sînt ori arme, ori încercări de a-şi face aliaţi, ori izbucniri scurte ale însinguratului obsedat de iminenţa actului"[XII].

XI **Oy- S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* voi. I, Bucureşti, EPL, 1967, p. 599—600.**

XII **Eugen Schileru, *Enigma Otiliei e una din izbînzile reale ale li' teraturii noastre moderne, Revista Fundaţiilor Regale,***

Ca şi la Otilia, absenţa părinţilor sau neclaritatea situaţiei familiale sporeşte voinţa, ba uneori încrîncenarea orfanei de a se impune fie printr-o neobosită agitaţie, fie printr-o purtare scandaloasă, încercînd să atragă atenţia asupra ei. De aceea, nelegitimile din opera Hortensiei Papadat- Bengescu trec din categoria copilului găsit în cea a bastardului, exemplul cel mai ilustrativ fiind Nora Baldovin. Resentimentele faţă de o lume în care se simt izolate din pricina naşterii lor în afara căsătoriei le împing spre viclenie şp răutate.

Reacţiile nelegitimelor sînt privite cu rezervă ori dispreţ de celelalte personaje din ciclul Hallipilor şi chiar de

---

an XIV, febr. 1947, nr. 2, p. 153—155, reprodus în G. Călinescu, *Enigma Otiliei,* Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 582—583.

Scanned with OKEN Scanner

autoare, în însăşi construcţia lor intrînd o nuanţă de blam. O atitudine similară o ia Ionel Teodoreanu în *Golia,* pentru a realiza antiteza între Nilda – femeia ideală – şi sora ei, bastarda Pia. Opoziţia are menirea să puncteze în spiritul viziunii romantice a personalităţii, reflectată de celebrul personaj Jeckill/Hyde din romanul lui Stevenson, două componente antinomice ale eului (cele două surori pose- dînd aceeaşi înfăţişare fizică). Procedeul nu-i singular. Cărnii Petrescu îşi construieşte cu acelaşi mijloc întreaga acţiune a piesei *Femeia pe care o iubesc.* îndeobşte însă, în romanele lui Ionel Teodoreanu situaţia de orfană taie aripile celor fără sprijin părintesc. Originală ca destin al orfanei este evoluţia eroinei din *Secretul Anei Florentin.* Orfană şi săracă, Ana îşi revarsă toată afecţiunea asupra soţului, idealizîndu-1. Avînd la bază o căsătorie din dragoste, cei doi muncesc împreună cu legitimă ambiţie pentru a-şi consolida un cămin adevărat. După 17 ani de căsnicie, Ana x îşi dă însă seama că Horia Orghidan acţionează fără un scop anume, că s-a rutinat şi robotizat, că nevasta nu mai înseamnă pentru el mare lucru. Singură pe lume, nu-şi gă- *J* seşte un suport nicăieri şi se decide să dispară. Bovarismul r Anei ca şi al celorlalte eroine de acest tip din literatura română – nu întinează puritatea etică, ci o împinge pe femeie spre un sfîrşit fatal. Dezamăgirea ei se aseamănă cu a personajului feminin din *Floare ofilită* de Sadoveanu, cu deosebirea că în nuvela lui Sadoveanu e vorba clar de coruperea soţului de «către mediul ambiant, pe icînd în *Secretul Anei Florentin* există dubiul dacă omul s-a schimbat sau femeia s-a înşelat de la bun început asupra lui. Ovidiu Pa- padima remarca judicios că Horia Orghidan „clatină întreg romanul prin inconsistenţa lui'[1], aducînd o notă de nevero- similitate în procesul sufletesc al Anei. „Privit unidimensi- [x] onal la exces şi totuşi din două perspective – el nu (se şi explică şi nu explică, scrie istoricul literar. Dimpotrivă, Ana pentru care totuşi aceeaşi realitate rămîne, fie că iubirea ei a murit prin înstrăinarea soţului, fie prin reducerea lui la i- mensiuni reale, —e o existenţă vie şi complexă .

’ Ovîdiu Papadima, *Ionel Teodoreanu sau ^spre* „rundaUa *> sufleteşti* (decembrie 1937), *Creatorii şi lumea lor,* Bucureşti, Fu ţ Regală pentru Literatură şi Artă, 1943, p. 294.

Aceeaşi remarcă o atrage şi bovarismul Adinei Buhuş-; din *Oraş patriarhal de* Cezar Petrescu. Adina – orfană şi ea bineînţeles – nu se căsătoreşte din dragoste, ci de nevoie cu Sandu Buhuş$_f$ deoarece la moartea rudelor bogate care o crescuseră, rămîne săracă şi nu are curajul să dea singură piept cu viaţa. La început, stimîndu-şi bărbatul pentru bunătatea şi delicateţea lui, caută să se adapteze moravurilor oraşului de provincie unde acesta îşi are slujba, dar intrigăria, meschinăria şi mai ales impostura din tîrg o scîr- besc determinind-o să plece dintr-un asemenea mediu, re- nunţînd şi la căsnicie.

Prozatorii români interbelici Sadoveanu, Ionel Teodo- reanu, Cezar Petrescu făuresc personaje feminine bovarice de mare integritate şi demnitate, prezentîndu-le ca victime ale societăţii în care trăiesc, ceea ce demonstrează o anumită atitudine faţă de condiţia femeii şi ripostează parcă în plan literar disputei exegeţilor operei lui Flaubert. Dintre opiniile criticilor care în analiza *Doamnei Bovary* se arată nemulţumiţi de portretizarea acesteia, se numără cele ale lui Henry James şi Benedetto Croce. Amîndoi resimt ca un *parti pris* impasibilitatea lui Flaubert faţă de Emma şi vor s-o absolve de vinile pe care prin disecţia rece a psihologiei ei autorul i le atribuie. .Henry James scria : „.Mărturisesc că ceea ce m-a făcut să iau pana în mînă a fost mila şi prietenia. Prietenia şi mila pentru această nefericită Emma pe care Flaubert o dispreţuieşte înainte de a o martiriza. Cînd mă gîndesc la ceata de idioţi care-o persecută, repugnanţele ei îmi apar simpatice şi nu-i păstrez nici un resentiment că nu a putut suporta ca însuşirile ei nobile, delicate, pasionate, să se fi atrofiat. Atunci, uităm capriciile ei de fetiţă romanţioasă : rămîne doar asprimea sorţii şi victima ei nefericită. În romanul în care nu găsesc imaginea vieţii, văd doar pe Emma pradă unor fiare : să fie vina ei că îmblînzi- torul nu s-a arătat la faţă?".[1] Iar Benedetto Croce susţinea Şi el: „Dar, dacă hazul sau ironia sînt eliminate din această reprezentare, ar fi imposibil să descoperim simpatie, duioşie sau milă ; dimpotrivă, depistăm un fel de ferocitate în

dezvăluirea tuturor ascunzişurilor sufleteşti ale Emmei, în

’ Henry James, *The art of the novei,* apud Salvatore Battaglia Mt- *P^sonajului,* Bucureşti, Editura Univers, 1976, traducere de Al. George, p. 235

? Scanned with OKEN Scanner

respingerea oricărei scîntei de bunătate morală şi în savurarea chinurilor care o asaltează, cînd e încolţită şi zdrobită de iluziile în care s-a rătăcit, ca un şoarece prins într-o capcană. De asemenea, nu i se poate nega un soi de măreţie, ca şi cum ar fi obsedată de o forţă demonică şi, din cînd în cînd, eroică. Emma nu e o fiinţă josnică. Cită ardoare şi ho- tărîre să dea totul pentru tot ; cit de superioară se consideră ea oricărei legi care nu e legea visului ei, a năzuinţelor ei ; cît de mult caută să se elibereze atunci cînd e încolţită din toate părţile şi, apoi, aleargă hotărîtă şi fără nici un regret spre moarte !"\

Bovarismul eroinelor din romanul românesc interbelic are de cele mai multe ori un fond vădit de critică socială şi se topeşte într-o mai generală stare de inadaptare. De regulă, eroinele de acest tip-au un sfîrşit tragic. La Teodorea- nu însă, în afara personajului principal din *Secretul Anei Florentin,* orfanele, datorită preferinţei scriitorului pentru *happy end,* sînt destinate unei căsnicii fericite, precum Monica sau măcar senine ca mariajul Manuelei din *Crăciunul de la Silivestri.* în această carte a triumfului căsătoriilor profitabile, raţionale, Manuela renunţă la cariera de cîntă- reaţă cînd mama ei se stinge. Ultimul sfat înţelept al acesteia fusese să nu se arunce de una singură într-o activitate care^ implică dîrzenie şi competitivitate, încît fata lasă în urmă şi profesia şi dragostea ei pentru căsătoritul Nelu, acceptînd fără iubire să se mărite cu un tînăr care-i asigură un cămin proteguitor.

Daria Mazu, ca şi Otilia, alege căsătoria drept refugiul femeii singure în faţa dificultăţilor existenţei, dar firea ei nu-i îngăduie resemnarea din *Crăciunul de la Silivestri,* soluţie singulară, dealtfel, şi în opera lui Ionel Teodoreanu.

Vestitul trio soţ-soţie-amant, care în linia romanului clasic la Balzac, Flaubert, Maupassant, Anatole France, Tol- stoi era consecinţa căsătoriei tîrg şi statua nefericirea femeii într-un mariaj nepotrivit, apare rareori în romanul românesc interbelic cu acest înţeles. Cu puţine excepţii, drama femeii, după o căsătorie silnică, rămîne proprietatea secolului XIX şi

începutul veacului al XX-lea la un Bolinti-

[1] **Benedetto Croce* *b'laubert,* în volumul *Poesia e non poesia. Notesulla letteratura europe a del secolo decimonono,* Ban, Latei za, 1923, p. 270-271.**

neanu sau Duiliu Zamfirescu. Interesul pentru fiziologia căsătoriei se încadrează în abordarea în genere, la acea epocă, a fiziologiilor de tip balzacian, inspiratoare în literatura paşoptistă a fiziologiei provincialului şi parvenitului, cum o demonstrează şi traducerea la acel moment a *Fiziologiei căsătoriei* de Balzac care figurează printre primele tălmăciri din opera romancierului francez.[1] Este evident că la prozatorii interbelici orientarea către Stendhal e cea principala, cum se observă la Camil Petrescu, care îl şi consideră pe autorul lui De *l'amour* (Despre dragoste) unul din „cardinalii romanului". Triunghiul soţ-soţie-amant poate fi detectat totuşi la Camil Petrescu în *Ultima noapte...* şi la Cezar Petrescu în *Calea Victoriei.* La al doilea, problema nu se află în miezul acţiunii şi nici măcar nu constituie, ca episod subsidiar o reluare a temei bovarice, ci reprezintă o parte din critica generală a moravurilor din societatea vremii, femeia din cadrul triunghiului menţionat avînd un rol activ în degradarea morală fie în calitate de personaj cinic, dăunător precum Zoe Vesbianu, fie în chip de incarnare a setei de parvenire şi a snobismului, ca fiica cea mare a lui Lipan din *Calea Victoriei.* S-ar putea obiecta că aflăm în opera scriitorului şi figura soţiei martirizate în *Aurul negru,* dar acolo personajul face mai curînd parte din peisaj ca o căprioară sacrificată de către molohul industrial, distrugător al naturii patriarhale. În *Ciuleandra* lui Rebreanu, suferinda nevestei, silită să se căsătorească împotriva voinţei ei, rămîne doar presupunere filtrată prin mintea bolnavă a criminalului dornic să se justifice şi prin conştiinţa doctorului, dornic să-şi păstreze iluziile unei iubiri din tinereţe. în *Ultima noapte...,* situaţia e provocată de femeie care poartă întreaga vină a destrămării căsniciei. în opera Hortensiei Pa- padat-Bengescu, adulterului i se caută întotdeauna o cale de revenire

a noului cuplu format în cadrul legitimităţii. Cu excepţia procesului de culpabilitate trăit de Lenora mult după ce avusese loc relaţia cu zidarul italian, celelalte femei încearcă să legalizeze legătura în afara căsniciei,

ai ? Heliade traduce patru episoade în *Curierul de ambe sex* | *Ko-* trans Pun f Uj i număr de pasaje sub titlul *Bărbaţi, femei şi amorezi* în *Almanahul de învăţătură şi petrecere* (1845), iar Aricescu sub numele de *Misterele căsătoriei* (1861—1863) realizează o primă versiune completă. ~ dacă ne gîndim la Elena care mai are sentimente de caritate faţă de soţ, dar e decisă să divorţeze pentru a se recăsători cu Marcian, sau la Ada Razu, complet lipsită de milă faţă de bărbatul ei, prinţul Maxenţiu, abia aştepînd ca acesta să moară pentru a se mărita cu Lică. Ambele aceste eroine sînt departe de femeile adultere din romanul balzacian sau flaubertian. Mai tributară bovarismului apare Diana din *Pînza de păianjen* de Cella Serghi. La ea bovarismul nu e alimentat într-o căsnicie de raţiune cu un soţ condamnabil datorită purtărilor sale de parvenit brutal, ca Tănase Scatiu, ori obedient, gata la orice acceptare, ca Drăgănescu din *Concert din muzică de Bach.* Michi Ionescu din cartea Cellei Serghi îşi iubeşte şi ocroteşte cu adevărat nevasta, ceea ce provoacă un conflict interior cu dimensiuni dramatice femeii care descoperă la un moment dat dragostea în afara căsătoriei şi pe de o parte, îşi apără dreptul la amor, pe de alta – nu vrea să înşele încrederea ce şi-a pus-o Michi în ea.

Drama în mai toate celelalte proze ample este a uîiei eroine, singură în viitoarea vieţii, de obicei tînără, fie că-i fată de măritat, fie că-i divorţată sau văduvă. Numeroase romane. familiale ne-o înfăţişează de la copilărie sau adolescenţă pînă în momentul tinereţii cînd i se pecetluieşte soarta tragică printr-o boală necruţătoare (Olguţa din *La Medeleni,* Ilinca din *Craii de Curtea-Veche,* Luli din *Lorelei),* prin sinucidere (Liana din *Jar,* Eugeniţa Costea sau Daria Mazu din romanul sadovenian). De puţine ori povestea ei are *happynd* (Lina în cartea lui Arghezi) sau o încheiere neutrală (Otilia din *Enigma Otiliei).* La personajele feminine ale romanului interbelic, afirmarea

personalităţii pe plan social şi cultural joacă un rol important. Această dorinţă de afirmare se poate observa în diverse direcţii : în profesie, în viaţa publică, în arta. în primul rînd însă se detaşează dintre ele, firile de amazoană care se emancipează din instinct şi se impun ca atare celor din jur. Ibrăileanu scria despre Olguţa din La *Medeleni,* ,,Aşa cum ne-a arătat-o . Teodoreanu pînă acum, pînă la vîrsta de şaisprezece ani, îmi pare că Olguţa e tipul de femeie cel mai reuşi în. i teratura noastră şi un tip tot atît de reuşit ca şi a e ui a ragiale".[XIII XIV] În numele feminităţii pe care a ştiut atît de bine s-o detecteze şi analizeze şi negînd, legat de condiţia socială a femeii din acea vreme, posibilitatea scriitorului de a individualiza personajul feminin în altă ipostază decît de fe- meie-specie, criticul ieşean pune reuşita construcţie a tipului Olguţei pe .seama calităţilor ei masculine ,,înti-un roman, o femeie e o nuanţă a feminităţii ,• un bărbat este mai mult decît o nuanţă, este un aspect bine determinat al umanităţii.(...), Am vorbit de tipul reuşit al Olguţei, care, totuşi, e femeie. Dar, fără a mă deda la subtilităţi, nu ve- deţi că OQguţa e cel mai băiet din toate personagiile?"[1].

Trăsăturile amazonice ale eroinelor romanului interbelic, cînd, ca la Olguţa, Roro din *Crăciunul de la Silivestri,* ori Catiţa din *Fundăcul* V*arlaamului,* precum şi alte romane ale lui Ionel Teodoreanu, se rezumă la vervă, inteligenţă, spontaneitate, temeritate şi un despotism juvenil, izvorît din setea de dreptate, trezesc un amuzat dar real respect şi contribuie la prestigiul personajului. Arghezi, făurind prin Lina un ideal feminin romantic, nu omite să-şi înzestreze „fata cumințe" cu puteri baladeşti de haiduc. Eroina se apără bătindu-i măr nu numai pe nedoriţii curtezani libidinoşi, ci, ca într-o secvenţă de film comic, face .prăpăd printre deţinuţii, hoaţele ,şi codoaşele din arestul preventiv. La Hortensia Papadat-Bengescu şi Ionel Teodoreanu

---

XIII **G. Ibrâileanu. *Ionel Teodoreanu : „La Medeleni**, Studii literare,* vol. 1, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 446-447.**

XIV **G. Ibrâileanu, *Creaţie* yi *analiză,* Ed. cit., voi. 2, p. 28.**

apare însă şi cealaltă faţă a masculinizării genetice care duce la drame ale personalităţii. Nory Baldovin nutreşte o adevărată ură împotriva tuturor bărbaţilor. Atitudinea lui Nory, ado- rativă şi protectoare faţă de sora mai mare, legitima Dia, depăşeşte graniţele afecţiunii şi prieteniei şi se colorează de pasionalitate şi gelozie. în *Rădăcini,* cînd Dia preferă logodnicului propus de Nory alt bărbat, pe care şi-l alege singură, Hortensia Papadat-Bengescu tratează situaţia cu discreţie, lăsînd cititorul sa o deducă atît prin nereuşita fugii la Buşteni a lui Nory Baldovin cu Coty Pascu, cel pe care-l destinase Diei, cît şi prin experimentul Cocăi Aimée cu Coca Persu din *Drumul ascuns.* Ionel Teodoreanu o observă cu o- roare faţă de invertire, caz patologic, provocator de dezastre, în *Fata din Zlataust,* sau în episodul Adina-Ioana Pală din *La Medeleni.*

În majoritatea romanelor se exploatează mai degrabă latura caricaturală a masculinizării exterioare în special la fetele bătrîne, precum profesoarele invidioase de tinereţea şi frumuseţea proaspătă a elevelor* din *Fata din Zlataust* sau *Greta Garbo.* Rareori masculinizarea devine un însemn al puterii clanului şi e venerată ca atare în personaje cum e Gramatula, sora mai mare -a lui Hallipa, pe care Nory o portretizează asemănător cu *Duduia* din poemul arghezian *1907,* dar văzînd în masculinizare nu o dezumanizare ci un merit :• „Domnişoară bătrînă! bărbătoasă, harnică, cu biciul dreptăţii în mînă, ispravnicul pe. moşia ei'[1]. Alt personaj din aceeaşi plămadă e Fiţa Elencu din Ia *Medeleni,* trezind în sufletul Olguţei, pe care o lăsase moştenitoarea ei fiindcă avusese cînd era copilă curajul s-o înfrunte, sentimente contradictorii de stimă şi teamă. Nu întîmplător ambele personaje absente din naraţie sînt evocate *pro causa,* primul dintre ele ipentru a o discredita şi mai mult pe Mika-Lö, al doilea pentru a puncta destinul tragic al Olguţei.

în ciuda rezervei prozatorilor faţă de ideile sau gesturile de emancipare ale eroinelor, această atitudine luată deliberat sau de nevoie de către personajele

feminine romaneşti intră adînc în structura narativă şi atmosfera romanului interbelic. Voluntarismul şi energetismul existent încă la femeile din *Mara* se clarifică acum verbal, găsindu-şi argumente. Deşi prin Mini, Hortensia Papadat-Bengescu pare şocată de opiniile lui Nory, mai toate eroinele scriitoarei sînt făcute din material dur şi domină personajele masculine. Elena îşi impune vrerea lui Marcian aşa cum se întîmplase anterior cu soţul ei Drăgănescu. Coca-Aim6e, sub aparenţa de păpuşă răsfăţată, ştie să obţină ce doreşte de la Lenora şi Walter şi o izgoneşte, fără să se încurce, pe prietena ei Hilda. Dealtfel, în timp ce Nory aduce în discuţia cu Mini stări de lucruri reale, interlocutoarea îi opune o viziune ro- manticăr a cavalerismului în cucerirea lumii. Cele două atitudini nu sînt în realitate, ireconciliabile în concepţia Hor-tensiei Papadat-Bengescu. Ea însăşi împletise anterioar a- pariţiei ciclului Hallipilor, într-o formă moderată, ideile ambelor personaje, făcînd în spiritul *Laurei* din romanul *a- laurul* dar şi în numele ei propriu o foarte interesanta p e- doarie pentru recunoaşterea după primtul război mondial a capacităţii femeii şi drepturilor ei în societate, arătînd că aceasta va duce la o mai mare armonie în familie şi va contribui la progresul ţării. În special scriitoarea combătea eternul argument că munca femeii în anumite sectoare ar dăuna atît feminităţii ei cît şi obligaţiilor de soţie şi de mamă. Iată ce scria în 1920 în articolul *Se ridică vălul* apărut în *Sburătorul:* „Feminismul aşa de clar în dorinţele sale principale se luptă încă cu umbrele nedumerirei opiniei publice şi un văl – ultimul – caută <să-l acopere cu o ceaţă fumurie şi îndoielnică» Se crede printr-o rămăşiţă de eroare, că ea ar cere locul social care ar aparţine bărbatului.

Din umbra şi adăpostul atelierului, de unde nu cer decît daltei să fie credincioasă gîndului, eu cred că ea nu cere locul nimănui. Nu voieşte să ia – vrea să împartă – dacă e adevărat că a împărţit şi grijile şi nevoile şi chiar munca (...) «Femeia vrea să fie funcţionar, deputat, ministru!» Cred că nu mai mult decît a voit să fie doctor, profesor şi atît numai cît a răspuns şi în aceste direcţii unei necesităţi publice de

colaborare. Femeile-medic şi femeile în învăţă- mînt nu au distrus nici căsnicia, nici maternitatea – dimpotrivă. Dar se pot oare distruge aceste aşezăminte care nu stau în puterea nimănui – oare nu sunt eterne ? Formele vor fi susceptibile de evoluţiuni progresive în armonie, cu evoluţia totală a mersului social; nimeni să nu se teamă însă că femeia nu va mai fi femeie.

Prerogativele ei sunt prea scumpe să le părăsească, şi nici nu le poate părăsi; ele sunt esenţa ei.

Bărbaţii au primit întotdeauna colaborarea femeii şi au chemat-o să împjartă cu ei răul şi binele. Ei nu vor refuza o mînă pe care totdeauna au cerut-o.

Momentul în care se face această împăciuitoare căsătorie a sexelor în domeniul dreptului social e un moment de emoţiuni împărtăşite după împărtăşirea primejdiilor ; un moment de înălţare socială universală şi de fericire naţională, în ce priveşte abdicarea femeii de la blîndeţea şi graţiile ei naturale, nu e nici p temere.[41]

Tudor Vianu, încă înainte de această luare de poziţie a Hortensiei Papadat-Bengescu, discerne în volumul ei *Ape adinei* tendinţa de a ridica „vălul[11] de pe misterul feminităţii, descifrînd ansamblul psihologiei feminine. în exegeza sa,

criticul se opune şi el punctului de vedere al antifeminişti- lor care atunci cînd vizează literatura analitică despre sufletul feminin contestă personajelor de femei lucide şi active în societate, farmecul feminităţii. „Se înfiripează, sub ochii noştri, o literatură feminină românească. Aceasta, ridicîndu-se mereu deasupra nivelului comun, realizat de bărbaţi, nu poate scăpa nici unei priviri. Dar tocmai unanima aspiraţie a sufletului feminin, în alte părţi ca şi la noi, dovedeşte formarea unei noi feminităţi (ceva cu totul osebit de agitaţia puţin ridicolă şi de speţa de mondenitate care se numeşte feminin). Femeia vrea să-şi creeze un destin conştient. Nu cred ca menirea ei să fie păgubită." [1]

Hortensia Papadat-Bengescu în ciclul Hallipilor, datorită faptului că merge pe linia dezumanizării tuturor personajelor, caricaturizează uşor pe Nory, reprezentanta feminismului absolut, dar o secătuieşte şi pe Mini, persiflîndu-i romantismul. Noua feminitate îşi va găsi întruchipări mult mai pregnante în alte eroine ale romanului interbelic, cum este doamna T. din *Patul lui Procust,* sau eroina din *Accidentul* de Sébastian.

De regulă, femeile din proza amplă a acestei perioade îşi obţin independenţa materială prin profesie sau talent artistic, aportul lor în societate fiind recunoscut. Dar acest act nu le aduce fericirea şi adesea contribuie la despărţirea de bărbatul iubit. Fenomenul fusese exploatat în mai multe rînduri de literatura universală, începînd cu autorul *Comediei umane.* Arlette Michel, una din exegetele operei balzaciene, urmărea evoluţia personajului de femeie emancipată în literatura secolului al XIX-lea. *Corrine* de Madame de Staël şi *Lelia* de George Sand impun superioritatea femeilor în domeniul sentimentelor şi valoarea intelectuală. Lelia este arhetipul feminin care dă replică celui masculin în ce priveşte răul secolului. Ei îi urmează Camille Maupin a lui Balzac, care-şi pune aceleaşi probleme filozofice de tip romantic, sporite de atmosfera politică, de decepţiile de după ' 1830. Şi Arlette Michel conchide despre concepţia lui Balzac : ,,Superioritatea intelectulă, care permite femeii sa se emancipeze, să-şi cucerească independenţa social , cons i

~ 1 Ţudor Vianu, *O ideologie feminină – noua feminitate, Zburătorul,* an I, nr. 3 din 3 mai 1919.

tuie un obstacol în calea împlinirii veritabile care e pentru orice femeie de ordinul iubirii şi al absolutului"

Scanned with OKEN Scanner

Iri romanul românesc interbelic, o astfel de viziune balzaciană suferă numeroase corective din cauza deosebirii de epocă şi concepţie etică, deşi în esenţă nu diferă. Emanciparea intelectulă şi reuşita profesională a femeii în viaţa socială nu mai e privită ca un fapt cu totul singular, ieşit din 'comun; contestată rămîne doar, şi de cele mai multe ori în surdină, egalitatea între sexe şi decurgînd de aci a drepturilor femeii nu atît în domeniul .public, cît în cel erotic, în relaţiile din cadrul cuplului. Doamna T. îl pune fără să vrea în inferioritate pe amant care, inconştient este deranjat în instinctul său de protecţie, de femeia care se descurcă singură, are posibilitate de iniţiativă şi spaţiu de mişcare. Luli din *Lorelei* de Ionel Teodoreanu ajunge într-un impas sentimental din care nu poate ieşi din cauză că, mulţumindu-se la începutul căsniciei, să rămînă în umbra soţului, scriitor de renume, se hotărăşte după un timp să-i arate în scrisori, copiate de o prietenă, talentul literar, semnînd cu un pseudonim. Urmarea e că bărbatul îi preferă acel alter ego înzestrat cu harul nedescoperit la nevastă şi căsnicia se năruie deoarece, prea mîndră să divulge adevărul, Luli cedează locul! prietenei al cărei scris, aflat pe epistole, fusese luat drept al autoarei acestei corespondenţe. Abia tîrziu, soţul, recăsătorit cu prietena în cauză, femeie ambiţioasă, eficientă şi activă ca şi Anişoara din *Crăciunul de la Silivestri,* îşi dă seama de eroarea sentimentală făcută şi o regretă. Totuşi în ciuda rezervelor provenite din orgoliu, ale eroilor, romanele recunosc sincer meritele femeii care-şi cîştigă existenţa. Camil Petrescu înfăţişează ca o atitudine de superioritate felul în care doamna T. s-a sustras umilinţelor şi servitutilor prin meseria pe care o face. Eroina subliniază cît datorează profesiei de decoratoare şi proprietară a unui magazin.de mobilă modernă : „Munca aceasta înseamnă pentru mine independenţa, banii cîştigaţi îmi dau dreptul să fiu eu însămi, să cumpăr cărţi şi lucruri frumoase, să nu fiu jignită de proprietar şi să fiu scutită de oferte necuviincioase". Ilinca

[1] **Arlette Michel, *Le mariage et Vamour dans Voeuvre romanesque a Hon ore deBalzac,* Tezã de doctorat, Paris, 3, 23 mai 1975. Librairie Champion, 1976, p. 1135.**

Arnoteanu din *Craii de Curtea-V eche* vede în profesie demnitatea de care nu dau dovadă surorile ei. Naratorul îi dezvăluie astfel concepţia de viaţă : „Primisem s-o ajut să-şi revadă cîteva materii la care se credea mai slabă. între timp mai vorbind şi de una-alta, m-a uimit cit de cuminte cap avea, ’ ce sănătos judeca şi limpede. Spunîndu-i odată ce rar e să găseşti pe cineva care să înveţe ca dînsa numai de plăcere, îmi observă că ea învaţă cu plăcere dar de nevoie ca să aibă o meserie. Cum, dar nu avea să fie bogată? se ştia doar că era singura moştenitoare a mătuşii sale care, mulţumită unei pensii grase, adăuga în fiecare an la capete aproape tot frumosul ei venit. Chiar aşa, dar averea, pe lîngă că se poate pierde nu e o piedică la o meserie ; dimpotrivă. – Cu numele ei ? – De ce nu ? a lucra nu-i o ruşine ; munca înnobilează. Tocmai, cu numele ei avea să-i stea şi mai bine «bel- feriţă» —x asta voia să se facă. Avea să iie mai preţuită şi mai respectată ; respectată : lucrul la care ţinea mai mult :a la orice".

Meseriile femeilor din romanul interbelic se înscriu cu precădere în sfera celor acceptate ca feminine în mentalita-- tea vremii :' florărească, telefonistă, infirmieră, profesoară, moaşă, doctoriţă, scriitoare, cîntareaţă, pictoriţă, decoratoare, în opera lui Camil Petrescu, femeia de afaceri depăşeşte modestele începuturi ale Marei, devenită proprietăreasă de magazin în *Patul lui Procust,* ba şi directoare de întreprindere în comedia *Mitică Popescu.* Pînă şi la periferia oraşului, locul unde fata este privită ca o pradă iar nevasta drept proprietatea exclusivă a bărbatului, acesta fiind liber s-o trateze cum vrea, se arată însă respect femeii de afaceri, indiferent de starea ei civilă. Salomia, căreia îi aparţin casele din mahalaua în care se desfăşoară acţiunea romanului *Maidanul cu dragoste* de G. M. Zamfirescu, are o mai mare putere asupra chiriaşilor ei decît autorităţile, arbitrînd conflictele, potolind certurile, într-un cuvînt făcînd legea, poruncile ei fiind ascultate cu supuşenie totală.

în opera Hortensiei PapadaHBengescu reuşita mondenă e mai importantă decît cea profesională, în ciclul Hallipilor punîndu-se încă puternic în evidenţă superioritatea lustrului unei aristocraţii latifundiare – chiar dacă e de împrumut, dacă e impostură—> asupra unei burghezii necioplite. Nory comentează aşa relaţia Drăgănescm—EJena Hallipa : „Ce noroc

Scanned with OKEN Scanner

că Drăqănescu a venit după prinţ! Toată grija lui e să nu nară nevrednic de a fi succesorul unui aşa personagiu. Nu e qelos ca să nu fie mitocan – crede el! Nu e avar ca sa nu fie mitocan – nu e mojic – idem (...) Are o calitate, nu-a spus Elena – aşa mare cum îl vezi, nu exista. Sub acest raport, mi-a — nu există !" Sub acest balzacianismul rămîne viu în cronica de^ familie a scriitoarei mai mult decît în opera lui Proust, iar m final întoarcerea spre pămînt pune, în spiritul tradiţiei autohtone, problema dezrădăcinării, depărtării degeneratoare de mediul sănătos rural, problemă pe care o vor aborda mulţi prozatori ai vremii. Intîlnirile amoroase au în ciclul Hallipilor ca spa- . ţiu palatul şi salonul, acolo se consacră reputaţiile m şocie- tate. Prinţesa Ada Maxentiu consideră hotărîtoare invitarea lui Lică la concertul din muzică de Bach dat de Elena, pentru a gira legătura cu amantul ales. în celelalte romane inter-belice însă, intelectualitatea femeii n-are de-a face cu serata mondenă. Dimpotrivă chiar. Lui Ştefan» Gheorghidiu, atitudinea degajată a Elei la petrecerea dată de unchiul său îi trezeşte dubii asupra inteligenţei soţiei sale.

• crede el! Nu e avar ca să nu id$_{em}$ (...) Are o calitate,

Dragostea, prietenia dintre protagonişti se înfiripă de * obicei la universitate unde sînt colegi (Irina-Sandu – O *moarte care nu dovedeşte nimic,* Ştefan—Ela – *Ultima noapte...,* Petre—Ralu – *Fata din Zlataust),* ori în cursul activităţii profesionale (Doamna T.—Fred – *Patul lui Procust,* Anişoara—Nelu – *Crăciunul de la Silivestri,* Lina—Ion Trestie – *Lina).* Aceasta nu înseamnă că femeia e considerată cu adevărat egala bărbatului în toate romanele menţio-nate. Dacă însă există rezerve, ele nu se exprimă făţiş, ci pe cai ocolite. Uimirea faţă de priceperea profesională a doamnei T. indică ezitarea lui Fred de a socoti femeia drept capabilă de activităţi aşa-zis bărbăteşti. Iritarea lui Sandu aţa de superficialitatea intelectuală a Irinei dovedeşte oarecare neîncredere în posibilităţile femeii. De fapt, în sub- ® Idl a 5 Se inche ?g ă ideaa că ° competitivitate cu bărbatul a timanf r/r ° ine su’3ln∗neaz ă feminitatea. Un asemenea sen- A2in eVine f ai pU. ternic în °P era lui Ionel Teodoreanu. Âbiă d in a P ersona Jelor

Q? Scanned with OKEN Scanne

masculine faţă de
ceVreale ^utîndu-i-se alte justificări decît
zătoarea din mana.'111 Un<^ la încaPut pe doamna T. cu
vîn- austul şi coTnnAtînfin’ ,Ca?e admiraţie constalîndu-
i 9 Ş p tenţă şi declară cît are de învăţat de la ea

în diverse domenii; totuşi rămîne contrariat în permanenţă de superioritatea partenerei pînă la o părăsi, probabil. Am ară- • tat că Sandu din O *moarte care nu dovedeşte nimic* o dispreţuieşte pe Irina pe singurul plan care-l interesează, cel cultural. Acelaşi tip de personaj în *Ioana,* deşi apreciază sinceritatea iubitei $i se înţelege perfect cu ea pe tărîm intelectual, nu concepe că s-a putut dărui cuiva cu care nu a avut o perfectă comuniune spirituală şi neînţelegînd o asemenea înjosire a femeii superioare, nu-şi poate găsi alături de ea fericirea în pofida afinităţilor. Pe Nelu din *Crăciunul de la Silivestri* îl supără spiritul de organizare şi eficienţa soţiei sale, avocata Anişoara, deşi recunoaşte că-i datorează reuşita în viaţă. Comparînd-o cu blinda şi sfioasa Ma- nuela Călugăru, eroul meditează : „Anişoara însemna luptă, contradicţie, disonanţă. Manuela însemna pace, odihnă, armonie. Anişoara provoca un dublu gest succesiv şi deopotrivă de violent: s-apuci şi să lepezi. Manuela nu provoca nici un gest: surîsul nu-i un gest. Alături de ea erai ca în preajma unei muzici. Iţi venea să închizi ochii. Şi iarăşi făcu lui şi intolerabil."

Drumul spre emancipare prin învăţătura, prin nu-i un bilanţ al căsniciei lui. Dacă ar fi tras o linie subt toate faptele vieţii lor comune, ca subt cifre adunate, dedesubtul liniei cuvîntul «fericit* apărea ca un rezultat matematic. Şi totuşi nu era. Sufletul fugea alături de rezultat, străin de el. JŞi dacă s-ar fi căsătorit cu Manuela ? La gîndul acesta i se umplea faţa de surîs, ca luminată de un cer depărtat, dar nu putea vedea nici descifra nimic. Fapte nu erau. O stare de zîmbire, şi atît. O împrimăvărare a văzduhului, fără de flori. Un vid fericit pe o lume neîncepută." Cel mai sincer şi brutal îşi dezvăluie simţămintele primitivul locotenent Victor Dandu din *Jar* de Rebreanu deşi cuvintele sale sînt luate de eroină doar drept un pretext ca să nu se căsătorească cu ea: „Eşti prea lesnicios decît pentru fetele bogate. ,Celelalte, daca nu li se oferă, datorită hazardului, un prilej fericit, trebuie sa recurgă la compromisuri printre care cel mai frecvent e – tişul. Daria Mazu n-are cum să se folosească, în condiţia ei umilă, de rafinarea intelectuală ce i-a inculcat-o ai

cuzin şi cînd Pygmalionul ei nu dă curs sentimentului ce i-I poartă, e silită să ia în căsătorie pe altul. Liana din *Jar* învaţă, dar familia care o ţine la facultate vede în licenţa ei doar o patalama care să-i faciliteze o mai bună căsătorie. Eforturile materiale de mici funcţionari destul de strimtoraţi li se par părinţilor încununate de o nebănuită reuşită, cînd mina fetei e cerută de un director general. Tinerelor mame necăsătorite le e teribil de greu să-şi cîştige existenţa, indiferent de profesie sau de gradul de cultură, din cauza pre-judecăţilor sociale. S-a putut observa la Floreal din *Doctorul Taifun,* sau la Sabina din *Ochii Maicii Domnului,* cum trebuie să facă faţă nenumăratelor situaţii penibile pentru a-şi asigura viaţa lor şi a copilului. Pentru cinstita Lina din cartea lui Arghezi, nu e mai simplu. Fata ar fi înfundat puşcăria după o înscenare de furt, fără ajutorul fiicei ministrului de justiţie, o altă figură feminină idealizată de Arghezi, în spiritul romanului hugolian şi al moralismului povestirilor populare.

Un loc singular în peisajul literar românesc îl are tipologia feminină din ciclul lui C. Stere *în preajma revoluţiei.* În romanul său autobiografic, autorul schiţează cîteva figuri de femei luptătoare din mişcarea socialistă şi narodnică rusă, de la adolescenta emancipată pînă la anarhista matură. Deşi personajele au o psihologie elementară, idealizată într-o naivă manieră romantică, ele marchează pătrunderea unui suflu înnoitor în viziunea despre femeie, despre capacitatea şi posibilităţile ei, despre caracterul şi actele ei de militantă pentru o societate mai bună, alături şi pe o poziţie de egalitate cu bărbatul. Dintre aceste figuri, de suficientă diversitate (de la austera Undina la senzitiva Fanny), cea mai reuşită ni se pare Maria Culiceeva, pe numele conspirativ Gioconda. Căsătorită cu vărul ei, tip de funcţionar gogolian, subjugat de nobleţea sufletească şi curajul nevestei, dar meschin şi slab din fire, Maria resimte profund inutilitatea vieţii atît ca „domnişoară de muselină[M], cum se socotea în tinereţe, cit şi într-o căsnicie lipsită de orice deschidere spre marile aspiraţii umanitare.

Personalitatea ei, între Emma Bovary şi Ana Karenina, îşi găseşte însă altă soluţie de afirmare decît stricta căutare a partenerului visat. Dragostea pentru Colea Sajin, care face din Maria tovarăşa sa de luptă şi împarte cu ea năzuinţele şi primejdiile activităţii politice ilegale, îi da adevărata raţiune de a fi şi-f arată drumul de urmat.

Scanned with OKEN Scanne

Romanul Jui Stere posedă valoare documentară şi în fixarea în planul literaturii a unei figuri de combatantă, care a avut un rol de frunte în mişcarea socialistă românească de la finele veacului 19 şi începutul veacului 20 şi care a luptat pentru drepturile şi emanciparea femeilor : Sofia Nădejde. Prozatorul schiţează în cîteva împrejurări chipul Sofiei Nădejde, care apare sub numele transparent de Sica Credinţă, ca un personaj secundar al romanului. Autorul nu subliniază numai însemnătatea activităţii ei publice, ci şi calităţile de prietenă, gospodină şi mamă.

Din păcate, valenţele artistice ale acestei categorii de personaje ^feminine din opera lui Stere nu sînt suficient de substanţiale, portretizarea rămînînd la suprafaţa trăirilor.

Fecioarele neprihănite, femeile de înaltă clasă, ideale sau superioare, apar de cele mai multe ori în antiteză sau complementaritate cu o serie de personaje feminine ori masculine şi această formă de diptic le pune în lumină valoarea, frumuseţea sufletească, meritele ori destinul. Cea mai frecventă opoziţie rămîne ca în romantism cea între venere şi madonă, între femeia onestă şi curtezană.

în noţiunea de curtezană trebuie să deosebim mai multe înţelesuri : frivola, aventuriera, demimondena, vampira şi prostituata.

Frivola, din curiozitate, viciu sau uşurătate, are aventuri fără a fi neapărat îndrăgostită şi se arată mai curînd mîndră de puterea ei de seducţie decît interesată de obiectul cucerit, precum Zoe din romanul *Elena* de Bolintineanu. Trebuie să mărturisim că acest tip are puţine succesoare în romanul interbelic. Totuşi, putem vedea un caz limită al categoriej în Mika-Le din *Fecioarele despletite,* exemplar ilustrînd parcă teoria lombroziană care pune prostituţia şi criminalitatea sub semnul degenerării. Mika-Le e o „buruiană otrăvită", gata să seducă bărbaţii care-i ies în cale din viciu, dar şi pentru a strica în mod perfid socotelile mamei şi fiicelor legitime, mo- mindu-i pe logodnicul Elenei, prinţul Maxenţiu, vîrîndu-se în sufletul lui Doru Hallipa, avînd la activ legături ruşinoase, de nemărturisit, Mika-L6 nu este însă o narcisistă şi în atitudinea ei putem desluşi, în pofida poziţiei pe care o ia naratoarea sau colportoarele faţă de personaj, un

protest neelucidat, un refractarism în faţa familiei care o socoteşte de la început inferioară. Personajul nu este trasat în antiteză cu

altul meritoriu, precum în multe din celelalte romane, ci az- vîrlit parcă într-un regn subuman. Se vorbeşte de el mereu peiorativ: „lăcusta", „gîngania” şi Mini se miră de fiecare dată cînd fata are reacţii omeneşti.

într-un fel diferit se conturează acest tip feminin la ceilalţi prozatori, particularizîndu-i-se trăsăturile îngroşate subiectiv dar păstrîndu-se încă în domeniul abstractului în construirea Mikăi-IA Pe unii critici i-a nedumerit atracţia pe care o exercită Emilia asupra clienţilor ei. Deşi mulţi o dispreţuiesc precum Fred şi pot avea legături cu femei de altă calitate, ei o frecventează destul de asiduu. Chiar şi dragostea lui Ladima, oricît ar,fi pusă/pe seama iluzionării poetului care din cauza sărăciei n-are acces în cercurile unde se duce Emilia, pare destul de neverosimilă dacă femeia nu ar deţine acea tentă de feminitate ce satisface şi alte porniri în afara celor instinctuale. Ladima dă glas, senzaţiei sub forma unei aspiraţii spre o existenţă liniştită, nedilematică, pe care —crede – că o poate împărtăşi cu Emmy. Aceasta spre deosebire de superioara doamnă T., nu te sileşte mereu la autocontrol. Casa actriţei unde poetul o aşteaptă seri de-a rîndul, jucînd tabinet cu soră-sa Valéria, devine în ciuda pretenţiilor iubitei *(o* intervenţie la teatru, un bilet de bal) un refugiu faţă de nemiloasa viitoare socială. Intr-o oarecare măsură, dis- preţuind vulgaritatea Emiliei, şi Fred are alături de ea o im-presie de calm, de destindere, chiar dacă se colorează de un uşor plictis, în timp ce îşi dă seama cît de complicate, de fapt cit de exigente, sínt gusturile aparent simple ale doamnei T. Simoné de Beauvoir scria despre hetaire şi prostituate: „De la prostituata de joasă speţă la marea hetairă sínt numeroase trepte. Diferenţa esenţială este că prima face comerţ cu pura sa generalitate în aşa fel încît concurenţa o menţine la un nivel de viaţă .mizerabilă, pe cînd cea de a doua se străduieşte a se face cunoscută în singularitatea ei; dacă reuşeşte, poate asipra la un destin înalt.

O Scanned with OKEN Scanne

Frumuseţea, farmecul, *sex- appeal-nl* sínt aici *necesare* dar nu suficiente; trebuie ca femeia să fie aleasă de opinie. Prin intermediul dorinţei unui bărbat i se dezvăluie valoarea, dar nu va fi lansată decît cînd bărbatul îi va proclama preţul în ochii lumii. în secolul trecut, locuinţa, echipajul, perlele stăteau mărturie a ascendentului «cocotei» asupra protectorului ei şi o ridicau la rangul de demimondenă; meritul ei se afirma cîtă vreme băr-

baţii continuau sa se ruineze pentru ea. Schimbările sociale şi economice au abolit tipul lui Blanche d'Antigny. Nu mai există demimondul în sînul căruia îţi poţi cîştiga reputaţia. Ambiţioasa se străduie în alt fel să-şi cucerească renumele. Ultima încercare a hetairei e vedeta." [XV] Nana, personajul lui Zola, urcă pe scenă pentru a-şi găsi protectorii. La Emilia, meseria de actriţă constituie mai degrabă un paravan pentru prostituţie. Totuşi, nu e numai un paravan, căci din insistenţele pe lîngă Ladima înţelegem că e sincer convinsă de meritele ei şi mai ales de faptul că nu există talent veritabil, ci numai poziţie cumpărată prin trafic de influenţă. Antinomia subliniată cu insistenţă exagerată de autor între Emilia şi doamna T. nu provine atît din situaţia că una se vinde şi cealaltă nu, cît din atitudinea faţă de oameni, atitudine de care se resimte profund senzualitatea lor. Amîndouă posedă certitudinea că trăiesc într-0 lume meschină, coruptă. Dar tocmai de aceea doamna T. poate fi cucerită de un gest frumos şi îl răsplăteşte ca în cazul lui Fred, cînd se şi îndrăgosteşte cu acest prilej de aviator, sau ca în cazul lui D. cînd lucrul ajunge s-o scîrbească. Emilia nu e în stare să fie drăguţă dezinteresat. Atunci cînd îi vorbeşte lui Fred cu milă despre Ladima, efemera duioşie cu care îl tratează, pe lîngă că e înjositoare, se datorează de obicei unui serviciu pe care a încercat să i-l facă sau i l-a făcut poetul. Caracterul Emiliei se dezvăluie şi mai clar în scenele cînd o exploatează, cu duritate, pe croitoreasă, ruda ei săracă. Pentru Emilia oamenii nu există decît prin cîştigul pe care i-l oferă şi atîta timp cît i-l oferă. Iar cînd o înşeală cineva, se supără fără însă să se indigneze, căci nu aşteaptă de la nimeni nimic bun. Emilia nu se laudă, nu-şi supraliciteză succesele, e relativ sinceră cu Fred şi probabil şi cu alţi clienţi. Dar, cu flerul pe care-l ^re, îşi dă seama cum să le gîdile orgoliul. Pentru a le trezi interesul, se

XV **Simone de Beauvoir, *Le deuxiéme sexe,* Paris, Ed. Gallimaid, 1949, voi. II, p. 263—264.**

folosește de un interpus. Prin scrisorile lui Ladima, care o împodobesc naiv dar zguduitor cu atîtea calități, prin dragostea ce i-o poartă un ziarist cîndva temut, deși sau poate tocmai arătîndu-se nepăsătoare faț$ de asemenea baliverne și comentîndu-le ca atare, Emilia nu numai că-și incită partenerii, dar le .și exprimă că n-are ce face cu declarații și promisiuni, că vrea bani și protecție. Pentru Emilia nu există valoare obiectivă, perenă, totul e de vînzare și numai banul stabilește ierarhia valorilor. Insuccesul ca actriță îl pune mereu pe seama favorurilor acordate altor colege mai norocoase în găsirea protectorilor influenți. Se știe importanța acordată de Camil Petrescu autenticității în relațiile din cadrul cuplului. Depărtarea Elei de Ștefan se receptează printr-o sistare a spontaneității femeii, ceea ce permite instalarea minciunii între soț și soție. Emilia, datorită vieții pe care o duce, e de la bun început neautentică, chiar dacă nu se sfiește să spună uneori adevărul brutal. Ea trebuie să mimeze o ardoare neresimțită, să se pună în postură, să joace prost sau bine un rol. .însemnătatea absolută acordată banilor desăvîrșește această falsificare a opiniilor și gusturilor. Spre deosebire de Maupassant, care în *Bulgăre de seu* desprindea de sub straturile gîndirii mimetice a prostituatei gata să exprime în politică și artă părerile conservatoare ale protectorilor ei, judecata umană sănătoasă ce-i impulsionează actele pline de generozitate, Camil Petrescu condamnă în Emilia opacitatea completă față de valoarea autentică în orice împrejurare.

Ionel Teodoreanu continuă cel mai vizibil opoziția romantică înger-demon în conturarea figurilor sale de femei uşoare. Există o mare gamă de tipuri feminine din categoria discutată în romanele prozatorului, putînd fi reduse însă toate la același numitor. În *La Medeleni,* Dănuț cunoaște hetaira sub mai multe întruchipări. Cea nedesăvîrșită în Rodica, care la vîrsta adolescenței încearcă să seducă pe toți băieții din jur, dar nu se gîndește decît la o căsătorie menită să-i asigure izbînda în societate. Ioana, pendulînd între frivolă

şi vampiră, lucrează calculat pentru ,a-şi satisface poftele. în chip de jucătoare de şah cîştigă pionii pentru a obţine regele sau regina. Prin mediatori îşi apropie secretele celor pe -care vrea să-i prindă în mrejele ei. împrietenindu-se cu sora lui Sache Pală, îl cucereşte pe acesta şi-l ia de bărbat cu scopul de a deveni amanta cumnatului ei, pictorul Alexandru Pală. Nu ezită să-i smulgă lui Dănuţ, aţîţîndu-l erotic, secretele Adinei ca să fie pregătită s-o învăluie pe aceasta în pînza ei de păianjen. Nu mai avem de-a face acum cu semidoctismul şi platitudinea unei Emilii sau unei Rodica, ci cu subtilitate şi rafinament intelectual. Ioana e o femeie superioară pe plan cultural, dar malefică, datorită perversităţii şi amoralităţii. Mai aproape de demimondenă se află Adina Stephano din acelaşi roman şi Nina Tomaş din *Tudor Ceaur Alcaz.* Amîndouă sînt, evident, femei întreţinute ca- re-şi permit din cînd în cînd un fante de inimă. Ele seduc însă nu* prin reputaţia lor de curtezană ca Emilia, ci prin aparenţa, greu păstrată, a juvenilităţi oneste şi iubirii dezinteresate, Adina cu înfăţişarea de şcolăriţă, Nina, „fata cu miros de portocală". Cultivate, receptive la frumos, se apropie de treapta de sus a categoriei, dobîndind şi o etichetă de moralitate care, însă, le e pînă la urmă smulsă moralizator. într-un fel, neteoretizat şi mai superficial, Teodoreanu discerne şi el la femeile din această categorie lipsa de spon- taneitate, ca şi Camil Petrescu. De aceea, Domniţa, fostă actriţă, cu tot ce comportă acest lucru, apare în romanul *Tudor Ceaur Alcaz* într-o lumină mai bună, pentru că, deşi are o doză de cabotinism în manifestările ei gălăgioase şi gesturile ei teatrale, e bună, sinceră, capabilă de gesturi spontane. La Adina, Nina Tomaş sau Ioana, totul se converteşte în minciună şi calcul. Lipsa de spontaneitate e incriminată şi la alte eroine care nu sînt din aria hetairelor. Cinstita şi perfecta Anişoara din *Crăciunul de la Silivestri,* datorită practicismului şi firii ei calculate, nu inspiră dragoste cu toate că se află la antipodul femeii uşoare. Adevăraţii factori de antiteză sînt însă la Teodoreanu eroinele care descind din Ileana Cosînzeana : Monica din *La Medeleni,* Oana din *Tudor Ceaur Alcaz,* ori

Manuéla din *Crăciunul de la Silivestri,* care îşi scutură cosiţele bălaie şi aruncă vieţii o privire blîndă în aşteptarea lui Făt-Frumos. Nu întîmplător Dănuţ se întreabă încă ia vîrsta copilăriei, cînd o priveşte pe Monica, de ce o sărută Făt-Frumos pe Ileana Cosînzeana.

în romanul realist «francez de circulaţie în România, curtezana şi femeia întreţinută sau adulterină au numeroase justificări pentru comportarea lor. Balzac echivalează, cum am menţionat deja, mariajul-tîrg şi prostituţia într-o societate unde sub o formă sau alta femeia e 'nevoită să se vînda, iar Maupassant, care creează în *Bel-Ami* o adevărata tipologie a hetairei, de la speţa ,cea mai joasă cum e Rachel, la intelectuala Madeleine Forrestier, pune în lumină calităţile sufleteşti sau de spirit ale întregii categorii exploatată în toate ipostazele de bărbatul imoral şi abil. Gilbert Durând a atras atenţia într-un studiu despre *Mănăstirea din Parma* [XVI] asupra dualităţii feminine şi opoziţiei simbolice în opera lui Stendhal, între două tipuri : al amazoanei (sau „prostituata sublimă") : Mathilde, Vanina, Mina de Vanghel, doamna de Hocquincourt, San Severina şi al femeii tandre, păstrătoarea secretelor inimii : doamna de Rénal, doamna de Chasteller, Clélia Conţi.

Literatura rusă, care-şi răsfrînge şi ea focurile asupra creaţiei romaneşti interbelice de la noi, vede în femeia publică o victimă ajungînd la sublimizarea ei în opera dos- toevskiană. Situaţia din proza noastră diferă de asemenea viziune. La romancierii despre care am vorbit pînă acum, poziţia faţă de curtezană este teribil de intransigentă. Aceasta se datorează faptului că în concepţia unora dintre aceşti scriitori femeia ocupă mai mult decît un loc anume în societate. Pentru Camil Petrescu, iubirea constituind singura certitudine posibilă, eroul judecă femeia după setea sa de absolut. El îi cere dăruirea totală pînă după moarte, indiferent de împărtăşirea sau de putinţa de împlinire a amorului.

XVI **Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse.* Ed. Conti. 1961.**

Doamna T. conferă feminităţii ei autenticitate, avînd o astfel de capacitate de dăruire, în contrast cu imposibilitatea în această privinţă a Emiliei. Opoziţia nu se produce aşadar între femeia onestă şi prostituată, ci între cea superioară şi cea inferioară.

Intransigenţa lui Camil Petrescu pare a proveni din- tr-o opinie înaltă despre valoarea femeii. Interesant că şi la Rebreanu, care nu tse opreşte asupra personajului femeii uşoare, schiţată în fugă în *Răscoala* sau *Gorila,* ceea ce se respinge în amor este frivolitatea şi superficialitatea. Apostol Bologa din *Pădurea spînzuraţilor* descoperă aceste defecte la loogodnica lui, Marta, şi aceasta îl determină pe dilematicul erou să se despartă de fata care iese în oraş cu ofiţerii unguri, şi nu naţionalismul atribuit gestului şi dezminţit prin ulterioara iubire faţă de unguroaica Ilona.

Prelungind la extrem poziţia camilpetresciană, Holban şi Sébastian opun, în întruchipările feminine, iubirii totale, necondiţionate, pînă şi capriciul pe care-l condamnă ca pe o crimă. Perfecţiunea sau imperfecţiunea femeii contează mai puţin decît fidelitatea absolută, indiferent de purtarea bărbatului iubit. Sandu şi-ar reproşa moartea Irinei din O *moarte care nu dovedeşte nimic* dacă ar fi sigur că e vorba de o sinucidere, nu de un accident, dar totodată această dispariţie a iubitei ar reînălţa-o în ochii lui. în schimb, firea eroinei din *Jocurile Daniei* i se pare de neiertat, deoarece nu este la unison cu Sentimentele naratorului. Mai puternic se transmite reprobarea personajului principal faţă de pictoriţa Ann din *Accidentul* de Sebastian care, la un moment dat, nu mai răspunde solicitărilor sale. Romancierii, în dorinţa lor de â reliefa lipsa de profunzime a acestor femei, nu-şi dau seama că poate nu capriciul le mînă să refuze dragostea fostului partener, ci pur şi simplu faptul că încetează să-l iubească.

Hortensia Papadat-Bengescu o repudiază pe Mika- L6 dis- trugătoarea unităţii .şi reputaţiei clanului. Pentru a muşama- liza scandalul, dar şi pentru a-şi demonstra superioritatea, Elena, magnanimă, se decide, de ochii lumii, s-o reprimească pe păcătoasă,

mai mult sau mai puţin amendată, în casa ei. Camil Petrescu vede în Emilia pe nimicitoarea unui creator de geniu cum este Ladima, înfierînd-o neiertător.

Odată cu Galaction şi Călinescu, ne reorientăm ca atitudine faţă de hetairă spre un balzacianism colorat de o tentă de ironie duioasă. Galaction vede în Floreal victima unei societăţi care o sileşte la minciună şi autorul îi ruşinează pe bărbaţii vinovaţi de compromisurile eroinei, cu o ironie bonomă, prin personajul de rezoner, purtător de cu^înt al romancierului. Călinescu îşi îndreaptă şi el ironia spre personajul masculin pe care însă îl persiflează din altă pricină. Autorul se amuză, puţin nostalgic, de naivitatea tînă- rului Felix, de livrescul viziunii lui despre femeia uşoară. Georgeta din *Enigma Otiliei,* demimondenă echilibrată şi plină de bun-simţ, îşi cunoaşte posibilităţile şi limitele. Autorul îi desăvîrşeşte cu maliţie destinul fericit într-o societate coruptă, căsătorindu-o cu Stanică Raţiu. El scrie : „Stănică se însură cu Georgeta cu care nu avu ^fii», dar avu protectori asidui, făcu politică". Comparaţia făcută de Felix între Otilia şi Georgeta contribuie la sondajul psihologiei adolescentului, efectuat din perspectiva naratorului matur, care-şi aminteşte parcă propriile impresii de tinereţe. Totodată se aruncă o punte între cele două categorii, femeie superioară-hetairă, care lai ceilalţi scriitori nu există: „Oti-

lia i se înfăţişase de la început ca o finalitate, ca un premiu, mereu dorit şi mereu amînat, al meritului lui. Voia să facă ceva mare din cauza Otiliei şi pentru Otilia. Depărtarea de fată nu-l supăra în sine, ba într-un fel îi convenea, fiindcă gusta, ca un călugăr, bucuria de a se înfăţişa mai tîr- ziu Otiliei perfecţionat sufleteşte.. 11 supăra însă că plecase cu Pascalopol. Asta întuneca puţin figura Otiliei. Fecioara Maria este venerată de toţi şi nu e a nimănui. O fată care primeşte omagiile unui om în vîrstă şi se plimbă cu el în străinătate e suspectă de aspiraţii comune, de obtuzitate pentru marile, sacrificii bărbăteşti. Ar fi vrut-o pe Otília călugăriţă, refuzîndu-se tuturor. Atunci ar fi rămas şi el ascet în onoarea şi adorarea ei. Pe Georgeta, Félix n-o dispreţuia. Işi mărturisea chiar că-i place şi că o doreşte. 11 supăra însă că, fiind mai redusă intedectualiceşte decît Otilia, nu căzuse în capătul de jos al valorilor feminine. Ar fi dorit o George- tă frumoasă ca şi aceasta, dar de un cinism mai accentuat, mai inconştient. Ar fi voit-o căzută, rătăcită, ca prostituatele din roman éle lui Dostoievski, care în abjecţiune mai au o licărire de conştiinţă morală. Atunci i .s-ar fi sacrificat invers decit Otiliei, salvînd-o ridicînd-o pînă la el, vindecîn- d-o trupeşte şi sufleteşte. Aşa, Georgeta îl irita puţin. Era încîntătoare de frumuseţe şi sănătoasă tun, imorală, cu luciditate, cu principii burgheze şi bun-simţ. Nu numai că n-avea nevoie de salvatori, dar îl privea pe Félix matern, îngrijorîndu-se de studiile şi reputaţia lui, acordîndu-i favoruri din caritate. Raportul acesta era insuportabil, cu atît mai mult cu cît, în ochii fetei,. Félix credea că zăreşte o sclipire de ironie. Rîdea oare Georgeta în sine de naivitatea lui Félix, care o privea ,ca pe o sfîntă, sau, dimpotrivă, era mai onestă decit îşi închipuia, şi atunci va observa cu maliţie orientările lui în lumea femeilor?"

Antinomia e puternică în *Craii de Curtea-Veche* între Ilinca şi surorile ei decăzute, fata fiind conştientă de degradarea celorlalte şi vrînd să se departajeze de ele cu orice preţ. Mateiu Caragiale însă nu vizează prin această opoziţie profilurile morale ale personajelor feminine. Femeile nu constituie în roman decît o

Scanned with OKEN Scanner

împrejurare, un punct de referinţă pentru personajele masculine. Vampiricele Mima sau Raşe- lica Nachmansohn fac parte din atmosfera de luxură a vieţii nocturne a crailor, ajunsă la ultimul cerc înfemal, cînd, con-
duşi de Pirgu, pătrund la „adevăraţii Arnoteni" ,« după aceea, nu mai urmează decît disoluţia confreriei „cavalerilor de Malta” şi pentru Paşadia, moartea. Angelica Ilinca şi demonica Raşelica îşi au fiecare rolul în această destrămare, surprinsă cu ironie de prozator. Pentru Ilinca, Paşadia şi Pan- tazi se bat ca doi cocoşi, după ce .primul încearcă să-l lucreze pe al doilea pe la spate. Fata contribuie astfel la spulberarea iluziei prieteniei între crai. După această demonstraţie făcută dintr-o perspectivă ironică, Ilinca este imediat eliminată, murind de vărsat ,în urma unui act de caritate. Raşelica îl dă gata pe destul de vîrstnicul Paşadia care nu mai rezistă la excese. Dacă portretul moral al femeilor nu are o .funcţie deosebită, cel (fizic e de o mare forţă picturală. Mateiu Caragiale schiţează o adevărată galerie a degenerării. Sultana Negoianu, mama lui Maiorică Arnoteanu : „Tot atît de darnică de trupul cît de avutul ei, ca în furia mistuitoare a unei turbe, făcuse să se dea în el iama, împărăteşte, şi tot şi încă nesătulă şi-l spurcase pînă şi cu dulăii. Mă mărginesc la a însemna potriveala dintre această patimă şi de altminteri nu prea rara ei nebunie ce nu în- tîrziase să izbucnească. Într-o dimineaţă de toamnă din 1857, fusese găsită rătăcind despletită şi despoiată la Herăstrău, pe marginea lacului[1]". Mima colectează toate viciile, devenind expresia lor vie. La cincispreze ani seduce doi tineri, împingîndu-i la furt, încît unul se sinucide şi celălalt intră la închisoare. Şochează prin neruşinarea ei pe oricine poate, îşi escrochează amanţii, umblă neîngrijită, murdară, dar cînd vrea devine irezistibilă, „ispititoare şi dulce ca păcatul însuşi, mlădioasă şi vie ca văpaia şi ca unda”. Deşt în fond, de ultimă speţă, curtezanele din opera lui Mateiu Caragiale, ca şi Mika-L6 din ciclul Hallipilor, nu-şi aleg existenţa din necesitate, ci din viciu. Dar în timp ce oprobiul Hortensiei Papadat-Bengescu faţa de purtarea

„felahinei” se exprimă clar din motive pe care le-am semnalat anterior, Mateiu Caragiale găseşte în felul de a fi al hetairelor o sursă de cancan, drag naratorului, şi plăcerea de a şoca, proprie dandysmului, precum şi posibilitatea unor infinite variaţiuni ale poeziei argotice.

La Cezar Petrescu, deşi ambele categorii sînt prezente, ele nu formează decît rareori o antinomie (Luminiţa-Zoe Vesbianu din *Întunecare).* Apar separat şi soarta lor atinge limite extreme în vederea ,unor teze sociale. Neprihănita fiică mezină a lui Lipan din romanul *Calea Victoriei* moare violată de fiul magnatului Iordan Hagi Iordan, oferind un ultim argument al moravurilor criminale din „capitala care ucide”. Aventuriera e un instrument al răzbunării împotriva unei lumi inechitabile fie că e Alina Gabor, alis Greta Garbo, fie că se numeşte Angela din *Baletul mecanic.* Sen- zaţionalismul situaţiilor şi artificialitatea personajelor fac neviabile aceste eroine, însă e demnă de menţionat factura lor modernă în contextul literar al vremii, Cezar Petrescu numărîndu-se printre puţinii practicanţi ai romanului de acţiune destinat publicului larg.

Şi în romanul mahalalei întâlnim un prototip al actriţei prostituată. Dacă în Emilia, Camil Petrescu stinge, pro causa, orice scânteie de omenie, coborîndu-şi cu fiece episod personajul în respingător, C. Ardeleanu dă curs în figura Agatei tendinţei spre sentimentalism, spre melodramă. Totuşi ,în *Diplomatul tăbăcarul şi actriţa,* mediul în care trăieşte personajul, felul de a fi şi de a gîndi, convenţional-romanţios, se apropie mai mult de realitate, în ciuda calităţii scăzute a romanului. Ca şi în ce o priveşte pe Maro din *Maidanul cu dragoste,* Ardeleanu alătură femeii, precum G. M. Zamfirescu, o figură masculină de o puritate şi bunătate absolută, cea a cizmarului Gangu. Spre deosebire de Ivan însă, generosul Gangu o salvează pînă la urmă pe femeie de pierzanie, luînd-o de nevastă. În

genere însă în proza despre mahala atît la Aderca cît şi la G. M. Zamfirescu, figura prostituatei se depoetizează şi-şi pierde aura malefică. Fată de mahala, fără căpătîi, mizeră şi neselectivă, se lasă dusă de valul întîmplării. ,Cu căderi în naturalism sordid în *Maidanul cu dragoste,* sau în melodramatic în *Domnişoara din strada Neptun,* aceste scrieri realizează o imagine a mahalalei mai autentică decît *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu şi surprind figura prostituatei ca pe un produs firesc al mediului, printre alte fiinţe primitive, debusolate.

În opoziţiile : femeie superioară/inferioară, angelică/de- monică, pură/vicioasă, personajele se aflau de obicei pe un plan de egalitate în cadrul structurii narative.

Vom găsi rareori intr-un raport de egalitate cuplul feminin al surorilor. Contrastantele Mima şi Tiţa din *Craii de Curtea-Veche* constituie o excepţie. ,Mateiu Caragiale reliefează prin complementaritatea lor fizică două fatete ale degenerescentei clasei din care fac parte, – destrăbălarea din viciu şi cea din tembelismj „Lătjireaţă, lăbărţată şi laposă, vădit supusă la o apropiată îngrăşare, .Mima era cîrnă, cu ochi verzi mici sub sprîncenile drepte îmbinate şi cu fruntea mînoată de un păr castaniu nesupus şi stufos, pe cînd Tiţa, măruntă şi şuie, cu încheieturi gingaş strungite la mîini şi picioare mici, purta înfipt între umerii înguşti un cap de cti- torească din veacul fanariot, cu ochii căprui şi -codaţi, cu nas coroiat şi lung, cu buze subţiri şi tivite. Aveau totuşi ceva la fel: glasul, a cărui frumuseţe mă izbise. De un alt timbru al fiecăreia, deopotrivă însă fluid şi limpede, cîntînd cuvintele, el evoca un lin murmur de ape îngînat cu şoapta vîntu- lui în frunzişuri şi poate că farmecul lui nu a fost străin de mila cu care am ascultat acele triste lucruri. Odată mai mult aveam în carne şi oase dovada de ce greu păcat se încarcă, în becisnicia lor, vechile neamuri căzute, nehotărîndu-se a se stîrpi, cu dinadinsul, ele singur pe calea malthusiană". Predomină însă cuplul soră mare/soră mică, cea de-a doua avînd menirea să pună în lumină

trăsăturile presonajului principal feminin, ca auxiliară, subordonată. Sora mică admirativă faţă de cea mare poate îndeplini mai multe funcţii. în *Domnişoara din strada Neptun,* Riţa e o imagine pură, nealterată a Nuţei, sugsrînd ce-ar fi putut rămîne aceasta, dacă dorinţa de adaptare la viaţa citadină n-ar fi schimbat-o. în *Maitreyi,* Chabu provoacă deznodămîntul tragic al poveştii de iubire din nevinovăţie şi ataşament, fiind singura care nu, urmăreşte nici un interes şi nu vede nici un rău în legătura dintre sora ei mai mare şi englezul Allan. Doar în cuplul Dia/Nory, sora mică devine personaj central, deformîndu-şi personalitatea obişnuită, adoraţia pentru sora cea mare mergînd pînă la invidie şi gelozie şi dezvăluindu-i complexele de bastardă şi natura virilă.

în romanul lui Teodoreanu, această formă de cuplu apare mai rar. 11 întîlnim în plan secund în *Crăciunul de la Sili- vestri,* unde Izabela Călugăru, sora mare are mai curînd rolul de mamă-gospodină pe lîngă mezină – frumoasa şi mondena Mimi Arişteanu care din această cauză, deşi mamă cu doi copii mari, rămîne „veşnica adolescentă[11] pînă la moartea Izabelei. în schimb o caracterizare prin contrast temperamental se realizează în creaţia lui Teodoreanu deseori prin

cuplul complementar frate-soră. Fata are de obicei o fire ama- zonică, iar fratele – una timida, interiorizată. Pentru reliefarea unui asemenea tip feminin, original în literatura noastră la ora Medelenilor, cum sublinia Ibrăileanu în *Creaţie şi analiză,* fratele e mai retras, mai sfios, introvertit, tocmai pentru a sublinia vitalitatea explozivă a surorii: Olguţa—Dănuţ *(La Medeleni),* Catiţa—Săndel *(Fundaacul Varlaamului) Roro*— —Grigri *(Crăciunul de la Silivestri).* Un asemenea gen de cu- plu remarcăm şi în romanul lui Sadoveanu *Locul unde nu s-a întîmplat nimic,* punînd în lumină condiţia socială şi familială din care eroina nu se poate salva.

Schematizînd desigur, în vederea unei sinteze clasificatoare, putem conchide despre romanul interbelic cu cuvintele lui Chantal Bertrand Jennings cu privire la opera lui Zola: „Imaginea proteiformă a femeii, ale cărei două extreme contradictorii <sînt reprezentate de zeiţă şi de demonul femelă se alătură în multiplicitatea ei anumitor arhetipuri feminine care obsedează imaginaţia speciei" \ Dezvoltînd o idee similară, Simone de Beauvoir atrage atenţia asupra legii dubletelor contrastante din mitologie şi literatură : „Nu există, scrie ea, o singură figură de femeie ca să nu genereze imediat figura inversată: e viaţa şi moartea, natura şi artificiul, lumina şi obscuritatea, fecioara-mamă, Beatrice, Eva şi Circe[XVII XVIII].

Particularizarea acestor tipuri se petrece însă diferit de la epocă la epocă, conform accepţiei cuplului şi clanului şî a raporturilor între ele într-o societate sau alta, într-un spaţiu naţional sau altul.

XVII **Chantai Bertrand Jennings, L'eros *et la femme chez Zola, op-* cit., p. 9.**

XVIII **Simone de Beauvoir, *Le duxţhne sexe,.* vol. 1, Ed. cit., p- 260—261.**

CUPLUL ŞI CLANUL

Cuplul, ca relaţie între natural şi uman, l-a preocupat pe Karl Marx care scria : „Raportul imediat, natural, necesar de la om la om este raportul bărbat/femeie. Din caracterul acestui raport reiese pînă la ce punct omul s-a înţeles pe .sine ca fiinţă generică, ca om. Raportul bărbat/femeie este raportul cel mai natural de la fiinţă .umană la fiinţă umană. Prin el se arată pînă la ce punct coirtportamentul natural al omului a devenit uman, pînă la ce punct fiinţa umană a devenit fiinţa sa naturală, pînă la ce punct natura umană a devenit natura sa". Cum se integrează acest raport prin familie în sfera socială, se arată în lucrarea lui Engels *Originea familiei, proprietăţii private şi statului,* unde familia este urmărită ca element activ în trecerea de la o societate la alta. Conform precizării utile a lui Lévy-Strauss din *Structuri elementare ale rudeniei,* oricît de diverse sînt aceste societăţi, se întemeiază toate pe sisteme de reciprocitate pe baza schimbului de femei. în sistemul de rudenie care organizează orice civilizaţie, femeile joacă rolul cuvintelor în limbă : nu sînt decît . elementele unui ansamblu semnificativ. Decurgînd din aceasta se defineşte relaţia cuiplu-familie-clan-societate.

Pînă în secolul al XIX-lea literatura a abordat problemele generate de această relaţie în mod ideal şi hiperbolic, înce- pînd cu mitologia greacă. Deşi dominaţi de fatum, eroii mitologici erau pedepsiţi din perspectiva faptului cultural iniţial, prohibiţia incestului, incest propriu-zis ca la Oedip sau îmbrăcat cu haina răzbunării etice ca .în *Electra** Prin urmare,,

Scanned with OKEN

împărţirea bun/rău, drept/nedrept se aplica de obicei cuplului fără posibilele justificări, partenerii fiind separaţi sau reuniţi în virtutea unor legi imuabile. Exemplu concludent, cuplu Orfeu/Euridice, a cărui dragoste se salvează prin artă de la coborîrea în infern, e despărţit brutal, pentru o clipă de explicabilă curiozitate. Situaţia se întîlneşte şi în basme, ca de pildă în *Povestea porcului,* unde însă, cu mult efort, e remedia- bilă, în spiritul sfîrşitului fericit cerut de gen. Totuşi în întreaga literatură clasică ,şi romantică, eroii cuplului sînt ca- talogaţi după criteriul absolutului (lupta între iubire şi datorie), fie respectînd normele societăţii, fie încălcîndu-le cu respectivele consecinţe. Secolul al XIX-lea aduce <schimbări situaţionale, dar şi în componenţa personajelor ce alcătuiesc cuplul şi clanul, determinînd imprevizibile desfăşurări narative şi analitice. Michel Foucault observa că în acest secol apar „roluri noi" în imaginea acreditată pînă atunci a .familiei : femeia nervoasă, femeia frigidă, mama indiferentă sau nutrind gînduri ucigaşe, soţul impotent, sadic sau pervers, băiatul ¡precoce işi epuizat, fata isterică.[1]

Aceste „roluri" intră în scenă în ciclurile romaneşti ample, balzaciene şi zoliste, care urmăresc, fie pe verticală, fie pe orizontală, cu scopul de frescă socială, ori în baza teoriei romanului experimental, .familia ca ferment primordial al societăţii şi se propagă în proza, realistă a veacurilor XIX şi XX. La noi, prezenţa unor personaje de acest fel e legată tot de,geneza şi evoluţia cronicii de familie. Ele sînt încă ne- organice în *Mara,* unde se pune .în final problema bastardului şi a resentimentelor sale mergînd pînă la crimă, prin perso- najul Bandi, copilul nelegitim al lui Huber. Dar episodul pare lipit deoarece romanul se referă la un moment de ascendenţă al fondatorilor de clan, de repetare a destinului părintesc de către generaţia tînără şi această fază euforică nu are o legătură strînsă cu patologia cazului Bandi. Alta va deveni semnificaţia

unor asemenea personaje cînd ele vor reprezenta degenerarea şi criza clanului în perioada interbelică.

Romanul de familie apare ca o ramură a romanului fluviu, urmărind, în mare, obiectivele acestuia. În *Sociologia literaturii,* Lucien Goldmann atrăgea atenţia asupra cauzelor

[1] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité,* vol. 1. *La volonté de savoir,* Paris, Gallimard, 1976, p. 246.

£ Scanned with OKEN Scanne

economice care stau la baza schimbării structurii romaneşti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Atunci cînd individualismul ajunge sa dispară în transformarea vieţii economice asistăm, arată el, la o transformare paralelă a formei romanului, care ajunge la destrămarea progresivă şi la dispariţia personajului individual al eroului[1]. Fără a fi direct transpuse în «coordonate artistice este evident că marile mutaţii economice şi sociale îşi găsesc expresie veridică în roman, făurin- du-şi o albie adecvată. Larga cuprindere, multitudinea planurilor, personajul colectiv în mişcare şi evoluţie se-nsoţeşte din ce în ce mai mult de capacităţi, de sinteză şi analiză. Soarta individului nu mai poate fi separată din diverse puncte de vedere de cea a categoriei şi grupului din care face parte, şi se proiectează mai departe, dependent de aceste ra- porturi, pe canavaua istoriei. René Lalou remarca despre romanele fluviu că „trăsătura lor comună constă în prezentarea oamenilor şi a unui mediu social în cursul unei evoluţii, care comportă oaze de calm relativ şi momente de criză. Esenţial nu mai ,este un anume personaj sau o anume tragedie, ci destinul unui grup uman într-o perioadă din istoria naţională, este în consecinţă un fragment al destinului omenesc."[2]

Viziunea evoluţiei istorice în succesiunea generaţiilor unei familii îşi dobîndeşte consacrarea în literatura universală prin publicarea unor opere remarcabile, ca *Familia Bud- denbroock,* de Thomas Mann, *Forsyte Saga* de John Gals- worthy, *Neamul Artamanovilor* de Gorki şi altele, statornicind într-o varietate de nuanţe o schemă ideatică, o tipologie şi o structură narativă. în literatura franceză, această for- mulă romanescă devine deosebit de frecventă în decursul veacului al XX-lea, dacă nu amintim decît o serie din operele lui Georges Duhamel, Roger du Gard, François Mau
riac şi pînă la cele ale contemporanilor Maurice Druon şi Hervé Bazin. .în genere, oricare sînt diferenţele între ele, ciclurile de ,familie surprind decăderea marilor clanuri aristocratice sau burgheze, ruina lor materială şi descompunerea lor morală[3].

[1] **L. Goldmann, *Sociologia literaturii,* Bucureşti, Editura Politică, ^René Lalou, *Le roman français depuis 1900,* Paris»**

Precum majoritatea cronicilor de familie occidentale din secolul al XX-lea, romanul românesc interbelic are ca protagonişti pe exponenţii unei burghezii ajunse în momentul de vîrf al dezvoltării ei. Ciclurile urmăresc destinul unei familii de obicei pe parcursul a două generaţii (părinţi şi copii), sub aspectul declinului biologic, economic, social sau moral. În ciclul Hallipilor, întîmplările se desfăşoară pe o perioadă de 9 ani după datarea scriitoarei, datare contestabilă însă, fiindcă de la naşterea fiului Elenei Hal'lipa Drăgănescu şi pînă la moartea sa, trec 15 ani. Oricum este o durată foarte scurtă. *La Medeleni* urmăreşte de fapt maturizarea Olguţei, Monicăi şi lui Dănuţ, adică se .rezumă la evoluţia unei singure ge-neraţii.

Declinului marilor familii i se opune într-o serie de romane ideea regenerării printr-o întoarcere spre ruralitatea sănătoasă, neartificializată de citadinism, fie că moşia, sub forma investiţiei, a devenit o temelie a clanului ca în ciclul Hallipilor, fie că printr-o căsătorie cu un element de la ţară se tinde la împrospătarea sîngelui subţiat ca în *Ciuleandra* de Rebreanu. Declinul economico-social al unei părţi intelec- tualizate a burgheziei în faţa unui val burghez de proaspăt îmbogăţiţi, mai dur şi mai rapace, îşi poate găsi salvarea şi în afirmarea culturală şi artistică ca în *La Medeleni.*

Clanurile apar în prim-plan sau ca fundal, unitare sau divizate, cu membri mai mult sau mai puţin numeroşi, principali ori colaterali. Duiliu Zamfirescu compătimea prin Co- măneşteni acea parte a moşierimii care, pentru a supravieţui, trebuie să-şi aurească blazonul şi să se citadinizeze. Procesul apare într-o cu totul altă lumină la Hortensia Papadat-Ben-gescu. Hal'lipii, urmaşi de arendaşi, <îşi dau pur .şi simplu aere de boieri: „Neamul Hallipilor avusese la timp buna idee de a lua oarecari pretenţii boiereşti". De aceea membrii clanului sînt şi atît de grijulii cu tot ce cred că demonstrează fineţe şi atitudine aristocratică.*

Snobismele se accentuează în *Concert din muzică de Bach* unde, sub pretextul artistic al unei serate muzicale, se urmăresc interese meschine. ¡De altfel,

autoarea nu uită cînd o ca- > racterizează pe Elena să remarce ; „Elena, deşi nu era decît o diletantă, practica snobismul onorabil al muzicii". Cînd Mika-L6, oaia neagră, e reprimită ,în casă cu ostentativă caritate de Elena, ea încearcă |Să-şi imite sora vitregă la care ad-

Scanned with OKEN Scanner

mira atributele de „dama mare": ,,Mika-Lé cădea în extaz cind se vorbea de muzică, cu atît mai transportată cu cît nn înţelegea nimic. Pină şi întoarcerea nereuşită spre, rădăcini" în romanul cu acest nume constituie un trucaj, Ele"na consi- derind drept o obligaţie să continue prin Ghighi o ascendenţă boierească, de fapt inexistentă. La adăpostul unei fa ţade nobilitare, clanul prosper al Hallipilor se arată solidar chiar cînd căsătoriile se desfac, chiar cînd în sînul lui se petrec crime – scandalurile fiind repede înăbuşite. În schimb, ierarhizarea membrilor este foarte .strictă. Nelegitimele care încalcă regulile clanului printr-o purtare frivolă neabilă sînt întîi ostracizate şi apoi puse pe post de slujnică. Elena o iartă pe Mika-Lé, dar „nu-şi amintea prezenţa fetei decît atunci cînd avea să-i dea vreun ordin personal, cînd -avea să-i facă un dar sau cînd vreo împrejurare nouă cerea să ia vreo decizie de protocol cu privire la ea". Nory Baldovin, nelegitima cu studii universitare, pare absolvită de aceste înjosiri. Participarea ei vibrantă la tot ce se întimplă cu membrii clanului indică dorinţa de a fi considerată, ca prietenă, unstîlp al acestuia. Ea devine întotdeauna utilă, însă periculoasă, şi în consecinţă e un „reflector" de pn anume tip, narînd evenimentele nu numai parţial şi cu acrimonie ironică, dar şi părtinitor, ţinînd mereu seama de interesele clanului, judecind totul din perspectiva viabilităţii acestuia. Deşi cunoaşte snobismul Elenei şi- d comentează ades cu dispreţ, totuşi o consideră pe aceasta drept „fata perfectă", exemplarul cel mai reuşit al familiei.

Nobilitatea de faţadă e mai ¿preţioasă decît cea autentică, deoarece se sprijină pe avere şi în culise banul trage sforile scenelor de familie. Făinăreasa Ada Razu şi-l cumpără mai curînd din amuzament pe prinţul Maxenţiu drept soţ şi-l tratează în consecinţă. Problema primirii amantului, a lui Lica Trubadurul în cercul snob al Elenei, o fr amin ta cu mult mai mult, căci doar acest cerc poate ratifica relaţia. Pe ce declinul biologic dobîndeşte chipul nevrozei, ho 11. - ţii, nu întîmplător el îşi pune amprenta pe structura a romanelor. *Concertul din muzică de Bach* se încheie d foric cu moartea Siei, *Drumul ascuns* cu * . Drăgănescu, şi *Rădăcini* cu a lui Ghighi. Devi narcurq

duce însă şi printr-o anumită traiectorie pe biologic personajele feminine care supravieţuiesc.

are ca pandant o curbă ascendentă a artificializării şi deci dezumanizării exponenţilor clanului. Nicolae Manolescu constata astfel fenomenul : „Lenora din *Fecioarele...* cunoştea încă frica de a revela bărbatului greşeala, remuşcarea, deteriorarea sufletească, oricît de puţin aptă era, prin structură, de complicaţi morale. La Elena, în *Concert...,* dragostea pentru Marcian reprezintă un factor de dezordine interioară : progresul sentimental, opresat de circumstanţe şi de înclinarea Elenei spre a păstra intacte convenienţele (la fel cu cealaltă Elenă, din romanul lui Bolintineanu), este lent, ocolit, dar, psihologic, foarte consistent. Manechin asexuat, Coca nu trăieşte în plan sentimental, şi cu atît mai puţin moral : existenţa ei toată se desfăşoară în planul social, condiţionată şi jalonată de normele grupului." [XIX]

În ciclul Hallipilor, cuplul depinde total de clan, de opinia acestuia. Divorţul Lenorei de Doru Hallipa o transformă şi o anihilează pe femeia vitală de altădată, iar căsătoria albă cu doctorul Walter o depersonalizează în (.ce avea feminitatea ei lascivă mai individual şi pregăteşte parcă boala care o va distruge. Tribulaţiile Elenei sínt mai confuze, dar se datoresc tot relaţiei cu clanul. Intîi dorinţa de legalizare a iubirii cu Marcian pentru a nu întina reputaţia ei în cercul monden pe care-Q. conducea. Apoi, după moartea lui Drăgănescu, şovăiala de a se căsători cu muzicianul sub pretextul educaţiei lui Ghighi nu ascunde, de fapt, teama că falsa înclinare pentru frumos, pentru artă – înclinare cu funcţie mondenă – în contact permanent cu talentul veritabil o va pune într-o situaţie de inferioritate ? Nu-i este frică căpeteniei clanului Hallipilor că ceea ce reprezintă într-un Bucureşti încă balcanic, într-o castă de proaspăt parveniţi, va pierde odată cu trecerea în mediul artistic al lui Marcian ducînd o viaţă în care prin

XIX **Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* vol. II, ed. cit., p. 55-56.**

profesiunea lui virtuozul îşi va asigura primul loc ?

Lupta pentru succesiune îi obsedează balzacian pe diverşi membri ai clanului. Coca Aimée îl ia de bărbat pe doctorul Walter ca <să moştenească palatul Barodin, doctorul Rim vrea casa „bunei Lina", degeneraţii gemeni Hallipa pîndesc testamentul familiei. Asemenea dedesubturi economice transpar însă în rçman fără ca autoarea să accentueze asupra lor, ele nu declanşează deschis conflictele ca în proza lui Camil Pe-

irescu sau Călinescu. Clanul Hallipilor se destramă într-o în lănţuire lentă de evenimente de familie a căror latură scandaloasă e ascunsă .sau .pusă într-un fel la unison cu normele morale ale castei. Primordiale .în declin sînt starea biologică cazul patologic, degenerescenta fizică, boala şi extincţia sinuciderea şi crima şi mai ales sterilitatea. Cuplul Walter şi Coca-Aimâe nu poate fi închipuit avînd urmaşi, cum nu-i va avea evident nici Nory Baldovin care, după plecarea surorii sale în străinătate, rămîne stăpîna moşiei Gîrla. Membrele considerate

Tot destrămarea marchează ,şi clanul mai restrîns al De- lenilor din romanul lui Ionel Teodoreanu. Din nou cuplul nu se rupe de clan, dar intenţiile şi situaţiile sînt diferite de cele din ciclul Hallipilor. La Hortensia Papadat-Bengescu moşia e izvorul averii clanului' îmbogăţit pe cale arendăşească. Gra- matula mai e legată de pămînt, acţionînd ca un ispravnic, ceea ce o determină pe Elena să caute o întoarcere spre momentul de vigoare al începuturilor familiei, însă din postura snobă a latifundiarului care uzurpă un blazon boieresc. La Teodoreanu, conacul constituie paradisul copilăriei de care generaţia a doua a unei de eÏită ale clanului – Elena şi Diâ – ieş din sferă acestuia, autoexilîndu-se.

de altfel preferinţă literară a lui Ionel Teodoreanu – unde spaţiul se confundă cu vîrsţa copilăriei şi adolescenţei. Aşa cum cele trei romane ale Hortensiei Papadat-Bengescu se termină, fiecare, cu moartea unui membru al clanului, cele trei volume ale Medelenilor se sfîrşesc cu cîte o despărţire, sem- nificînd trei etape din viaţa personajelor : copilăria, adolescenţa şi maturitatea. Prima despărţire de lumea copilăriei o constituie finalul *Hotarului nestatornic,* cînd Dănuţ pleaca sa înveţe la Bucureşti. A doua e despărţirea de adolescent , cînd vacanţa la Medeleni pune punct legăturii cu Adina şi iniţierii amoroase a lui .Dănuţ, iar a treia este separarea materială de conac care, după moartea Olguţei, P^{ec}® $ o maturizare, umbrită de

sărăcie şi de dispariţia ce a fost sufletul Medelenilor. Declinul ec?n?ni1^b J5 linf ¿e mai evident, conacul fiind vîndut unui ba roFeaă de pretenţii care a luat-o de nevastă pe Rodica,• destinele liceu a fetelor. Totuşi, nu economicul tran

vînzarea moşiei e mai degrabă o consecinţă a neîmplinirii personajelor pe plan sufletesc. Aici cuplul nu e, în principal, cel amoros, ci cel fratern, menit să reprezinte două aspecte ale unei naturi umane : aspectul exteriorizat – Ol- guţa, aspectul interiorizat – Dănuţ. În final, ideea complementarităţii, o nouă ipostază asexuată a androginului, se exprimă clar, Dănuţ încercînd cu ajutorul multor stimulente s-o înlocuiască pentru părinţi şi prieteni pe Olguţa pe care o poartă, ca altă faţă a monedei, în suflet. Nereuşind în planul vieţii reale, singura soluţie ce-i rămîne este sublimarea Medelenilor în ficţiune, (în artă.

în clanul Hallipilor nu existau *out-jideri.* Provocatorii de scandal nu erau nişte protestatari, ci nişte vicioşi margi- nalizaţi. Nora, bătăioasa feministă, departe de a se distanţa critic de clan îl susţine şi ajunge pînă la urmă dominatoa- rea propriei familii. În *La Medeleni* găsim o tentativă de evadare din contingent, întruchipată de Vania, – nepotul . Fiţei Elencu. El preferă comodităţii şi conservatismului din A rîndul familiei o viaţă vagabondă şi o atitudine de *seif J made man* cu opinii de stînga. .Prin Vania şi mai ales prin

J dragostea Olguţei pentru el, dragoste implicînd, spre deo-

sebire de căsătoria lui Dănuţ cu Monica, abandonarea clanului, intră în citadela familială ceva din tumultul vieţii so- J ciale care altminteri ca şi în ciclul Hallipilor, se lăsa doar ghicit în pendulările amoroase ori mondene. Dar sfîrşitul tragic al episodului acestei iubiri abia înfiripate nu ajunge nici un moment la o înfruntare a cuplului cu clanul şi se ' estompează ca o ultimă verigă a bravadelor Olguţei. Odată cu dispariţia moşiei şi conacului ca o expresie concretă a puterii clanului, economicul, socialul şi politicul vor provoca maj vizibil conflictele familiale. Chiar la Teodoreanu, în *Crăciunul de la' Silivestri,* declinul Arişteniior – foarte asemănător cu al Delenilor – dezvăluie mai clar mecanismele economice şi opţiunile politice care-l cauzează. Arişteniior, încă posesori ai conacului de la Silivestri, li se opune familia lui Nelu Antohi care, datorită Anişoarei, fiică* intelectualizată de cîrciumar, îşi întemeiază căminul citadin pe o

O Scanned with OKEN Scanne

parvenire bine calculată, în ton cu modernitatea^ în fond, sub o nouă formă se preiau raporturile sociale din *Ciocoii vechi şi noi* de Filimon. Abia schiţate în *La Medeleni,* unde burghezia mai veche şi mai rafinată e depose-

-dată de noii îmbogăţiţi, dar unde prima categorie este învăluită într-o aură de idealitate pe care, cum subliniam i-o dă conacul, hărăzit probabil să arunce o punte spre fosta aristocraţie latifundiară, procesul dobîndeşte în *Crăciunul de la Silivestri* o dezvoltare ,mai realistă. Amintirea sărbătorilor petrecute la conac intră în domeniul poeziei, dar de trăit se trăieşte cu proza, Manuela uită de iubirea din adolescenţă şi intră într-o familie solidă de fabricanţi de mobilă, cu principii rigide. O viaţă familială ordonată şi copiii trebuie să fie preocuparea principală a tinerilor căsătoriţi. Evoluţia Laurei .şi lui Ghighi din *Ion* de Rebreanu se repetă şi la genul masculin, încărcată de micile nostalgii ale personajului principal, Nelu Antohi. Dacă în *La Medeleni* cuplul Marieta-Mircea e blamat cu timiditate şi pus în comparaţie cu cel superior Dănuţ-Monica, datorită practicismului şi oportunismului pe care soţia le inculcă fostului amorez al Olgu- ţei, ceea ce-l şi determină pe acesta să se retragă din preajma Delenilor, Nelu Antohi, şi prin el autorul, se resemnează să accepte atitudinea faţă de viaţă a Anişoarei şi, în cele din urmă, s-o împărtăşească. În evoluţia prozei lui Teodoreanu, romanul de familie diferă de cel de dragoste sub aspect moral, fiind tributar- eticei burgheze şi pus sub semnul adapta-bilităţii nu numai ,pe plan social dar şi politic. Faţă de *La Medeleni* sau *Fundacul Varlaamului,* unde clanul este tutelat de personajele masculine, aici în opoziţia între Arişteniі legaţi de conac şi Anişoara Nemţeanu şi Nelu deveniţi întru totul citadini, se include şi opoziţia între nevasta mondenă care, în afara micilor gelozii, habar n-are de. problemele puse de întreţinerea căminului, şi cea a unei personalităţi tutelare care îşi îndeplineşte cu cea mai mare corectitudine şi reuşită rolul de mamă, soţie şi avocată. Fermentul prozai- zării şi îmburgheziriі eroului îl constituie femeia, fie că e Marieta din *La Medeleni,* fie mai dura şi severa

Anişoara. Atunci cînd nu e simplă auxiliară a bărbatului iubit, mereu în expectativa iniţiativei acestuia, cum se arată Il^ne [e] Cosînzene din opera lui Teodoreanu, adică Monica, a nuela, ori Oana, femeia inculcă energie bărbatului precum Catiţa din *Funducul Varlaamului,* dar mai ales contnbine a aranjarea unei situaţii sociale confortabile. a a [c] *Tudor Ceaur Alcaz,* Ionel Teodoreanu revine la

Qfe Scanned with OKEN Scanne

idilizant al vieţii cuplului, subordonată clanului boieresc tradiţional.

Mai mult decît în romanul ciclic occidental al secolului XX, în cronica de familie românească interbelică factorul ereditate joacă un rol însemnat, pe linie zolistă. Acest lucru e valabil nu numai pentru declinul biologic al Hallipilor, unde el o marchează pe deşănţata Mika-Le, pe înapoiata Sia sau pe gemenii degeneraţi, ci şi pentru multe^ din personajele lui Ionel Teodoreanu. La adăpostul zarzărilor înfloriţi, tarele ereditare fac ravagii, începînd episodic chiar în idila medelenică, unde Dănuţ apără într-un proces pe tatăl incestuos, mai puţin vinovat însă decît fiica reclamantă care moştenise firea desfrînată a mamei. Cancerul Olguţei are antecedente în familie şi, amintindu-şi de cazul bunicii, chinuită de boală, eroina se omoară. Curînd o ereditate încărcată, ajungînd la criminalitate, ocupă prim-planul în *Fata din Zlataust* şi *Turnul Milenei.*

Şi nefericitul Titi din *Enigma Otiliei* este un exemplu al tendinţei spre explicaţiile conflictului prin ereditate; dar ereditatea încărcată se observă numai la clanul Tulea, adăugată cusururilor morale, pentru a completa satirizarea personajelor cu ajutorul patologicului (narcisism erotic la Aurica, demenţă la Simion Tulea). Orfanii, legaţi prin fire fragile de clan, sînt scutiţi, ca la Zola, de orice ereditate şi prin aceasta comportarea lor apare independentă de trecutul familial. Părinţii Otiliei, în viziunea lui Călinescu, devin astfel personajele din jur, personaje ale prezentului, şi bune şi rele, dîndu-i de timpuriu experienţa vieţii fără implicaţii ereditare, dar şi fără tandreţea (Cuibului familial.

În fine, dezmăţul Amotenilor din *Craii de Curtea-V eche* se moşteneşte de la o generaţie la alta, cum o ilustrează viaţa Sultanei Negoianu.

Problema ascensiunii sociale şi a disputei testamentare ajung situaţii centrale declanşatoare ale conflictului atît în *Enigma Otiliei,* cît şi în *Ultima noapte...,* unde, ca şi în ciclul de familie occidental, personajele dezinteresate, altruiste ale clanului se opun celor meschine şi unde cuplul e îndeobşte ameninţat şi repudiat de acestea din urmă, aşa cum se în- tîm'plă în *Forsyte Saga,* în *Familia Buddenbroock* şi

în *Les Thibaults*. Tot ca în aceste romane, din interiorul clanului se desprinde un element tînăr revoltat care-l sfidează şi

i Scanned with OKEN Scanne

uneori îl înfruntă pe şeful familiei. Dacă bravadele Olguţei se datoresc pur şi simplu unei vitalităţi explozive, bravadele Otiliei sînt tot atît derogări de la convenţiile şi ipo- criziile clanului Tulea. Reacţiile *out-siderilor* au manifestări diverse, uneori contradictorii. Demagogia Ag.laiei şi a lui Stănică din *Enigma Otiliei,* în privinţa eticii şi solidarităţii familiale, e întîmpinată de Otilia cu un afişat dispreţ, punctat de extravaganţe şi cochetării menite s-o şocheze pe mătuşă. Ili-nca din *Craii de Curtea-Veche* vrea, dimpotrivă, să se distanţeze de clanul degenerat, călăuzită de un ideal de respectabilitate. în orice ipostază însă, revoltatul se arată indiferent fată de înavuţire sau de încătuşarea materială pe care i-Q impune clanul şi acţionează liberîndu-se de puterea banului.

Din ce în ce mai evident, realismul romanului îşi ia seva din materia microcosmosului familial guvernat de legile macrocosmosului social la toate nivelele marii şi micii burghezii. În ciclul Hallipilor, strădania personajelor se *J* concentrează pentru a ascunde tot ce ţine de degradarea biologică şi morală a clanului sub perdeaua convenienţelor ” sociale. în *Logodnicul,* .schimbînd mediul, Hortensia Papadat- | Bengescu lasă să <se observe Ja suprafaţă decăderea etică din perspectiva protagoniştilor, aleşi din pătura micilor funcţionari mai puţin preocupaţi de aparenţe. Deflorarea Anei de către unchiul satir se efectuează cu .ştiinţa şi consimţă- mîntul familiei. Victima iubirii pentru soţul surorii ei, fata, izgonită din casă, fa'ce o tentativă nereuşită de sinucidere de pe urma căreia rămîne bolnavă şi, după o vreme, moare. Harnică şi devotată, gata de sacrificiu pentru Costel, bărbatul surorii ei – Nina – Ana e superioară moral nevestei caje se arată necredincioa'să şi venală, purtîndu-se ca p prostituată. Ideea de legitimitate şi de legalizare atît de scumpă personajelor din ciclul Hallipilor este pusă aici în altă lumină. ,

»Insecuritatea în care trăieşte familia unui mic slujbaş apasă mult asupra contractării mariajelor În opera lui Re- breanu, de la *Ion* şi pînă Ja *Jar.* Condiţia socială umilă o împinge spre un măritiş fără iubire pe Diana din *Pînza de păianjen* de Cella Serghi şi nevoia de bani o face pe Sa- lomia din *Amindoi* o criminală. Familia mic-burgheză are aşadar adesea acelaşi rol – chiar mai fără menajamente

de a dăuna iubirii cuplului, ca şi marile clanuri. în familiile avute, determinantele economice, generatoare de statut social, se împletesc cu altele de ordinul parvenirii politice. în *Ultima noapte...,* clanul e dominat de afaceristul şi politicianul veros Nae Gheorghidiu. După ce tatăl lui Ştefan Gheorghidiu fusese repudiat din sînul familiei pentru că nu avea simţul banului, cînd, dintr-un capriciu, unchiul bogat îi lasă tocmai fiului acestui intelectual eliminat dintre rude, o mare parte din avere, strădania lui Nae e să-l atragă în mijlocul clanului pe moştenitor, asociindu-l la afacerile lui murdare.

E de remarcat că naratorii în romanele lui Camil Pe- trescu sînt dependenţi pînă la un punct de familie, cu toată atitudinea lor de *out-sideri.* Mica rentă – legatul unei mă- tuşi – îi permite lui Ştefan Gheorghidiu să ducă o viaţă relativ fără griji, chiar înainte de moştenirea unchiului său. Fred Vasilescu e pur şi simplu un *play-boy* şi risipeşte banii tatălui analfabet, Vasilescu-Lumînăraru, care lucrează în cîrdăşie cu Nae Gheorghidiu. Cînd vrea să-l ajute pe Ladima, Fred uzează de relaţiile părintelui său, rugîndu-l pe deputat să-l angajeze pe poet la ziar. în destinele acestor personaje discernem nostalgiile autorului care, fiind cu adevărat un copil găsit (tatăl o părăseşte pe mamă înainte de naşterea pruncului, iar aceasta îl lasă pe seama unei doici, dispărînd cînd copilul avea numai câteva luni), îşi inventă în literatură părinţii. Faţă de tatăl necunoscut, poziţia e fluctuantă. în ipostaza Ştefan Gheorghidiu îl împodo- beşte cu toate calităţile, iar în cea mai puţin apropiată de propria-i personalitate, de Fred Vasilescu, îl vede în chip de bogătaş impostor. Dar în ambele romane se simte dorinţa unei familii reale, de unde existenţa unui spirit de familie care răzbate în ciuda rupturii cu clanul. Atitudinea lui Ştefan Gheorghidiu faţă de unchiul său e un amalgam de acceptări, concesii şi compromisuri care nu-şi are explicaţie suficientă în curiozitatea ştiinţifică a eroului, ţinând seama că deputatul apare de la început ca prototipul a ceea ce respinge mai mult tînărul filozof. Observaţia este îndreptăţită, dacă ţinem seama şi de simţămintele personajului faţă de celălalt unchi, Tache, Hotărîrea

surprinzătoare de a-l favoriza în testament îl determină să găsească bogătaşului meschin tot soiul de calităţi : „între nedumerirea dispreţuitoare

pe care mi-o inspirase felul lui de a trăi şi sentimentul imens de recunoştinţă şi de emoţionată dragoste pe care i-l purtam acum, era un gol pe care nu numai sentimentalismul, dar şi logica voiau să-l umple". Deşi el este cel care cedează, reproşează mamei şi apoi soţiei de a se lăsa dominate de personalitatea lui Nae Gheorghidiu. Mamei nu-i iartă niciodată că a luat partea lui Nae în conflictul provocat de testament, iar soţiei că s-a lăsat antrenată de noul mediu în care o propulsase. Ştefan Gheorghidiu ar fi dorit s-o ţină pe Ela departe de experienţele sale sociale şi în mod imposibil să pună între căsnicia lui şi viaţa pe care o duce în exterior un spaţiu etanş, tot aşa cum îşi distanţează studiile filozofice de ocupaţiile cotidiene. Cuplul se destramă din pricina clanului, care, din unghiul lui Ştefan, reuşeşte în cele din urmă s-o transforme pe Ela. Mentalitatea clanului, mentalitatea burgheziei opulente, se reliefează în raporturile membrilor săi cu existenţa social-po- litică, ceea ce Ştefan Gheorghidiu învaţă în compania unchiului Nae. Clanul este reprezentat nu numai prin Nae Gheorghidiu, dar şi prin vara lui Ştefan, Anişoara. Aşa cum Nae îl iniţiază pe nepot în jongleria comercială şi politică, fără însă a izbuti să şi-l facă discipol, Anişoara, cu reuşită deplină, îi desăvîrşeşte educaţia mondenă Elei, antrenînd-o pe făgaşul artificializării. Pare semnificativ că înstrăinarea totală a lui Ştefan de soţia sa se petrece în public, la terminarea unei şedinţe a Camerei, la care asistase şi personajul .principal al romannului şi cele două femen Ela, ară- tîndu-se neconvinsă de opiniile lui Ştefan, pe care le socoteşte pătimaş părtinitoare, o susţine pe Anişoara „grăbit ca să nu creadă că e de altă părere decît ea". Deosebirea între soţia, văzută anterior ca o individualitate unică şi de Ela, integrată în rîndurile publicului admirativ al succeselor ieftine obţinute de Nae Gheorghidiu, se indică prin similitudinea vestimentară între eroină şi Anişoara. Depersonalizarea apare şi prin faptul că în locul culorii albastre, preferată de Ela, hainele ei sînt acum de tentă neutră ca şi ale celeilalte.

Precum într-o serie de romane europene romanul

fluviu *Les Thibault* sau *Adio, arme* de Hemingway războiul pune capăt frămîntărilor lăuntrice ale personaje or, legate de problemele cuplului, Ştefan Gheorghidiu renunţ după ce cunoaşte grozăviile războiului, la Ela, Radu Comşa din *Întunecare* de Cezar Petrescu trebuie să renunţe la Luminiţa.

Şi în *Ultima noapte...* şi în romanele lui Călinescu, ideea de cuplu este strîns legată de forma căsniciei. Jim şi Vera din *Cartea nunţii* închipuie familia nouă care se eliberează de tutela mătuşilor, expresie a vetustului, meschinăriei şi sterilităţii reprezentantelor generaţiei anterioare a clanului. Felix nu copcepe dragostea adevărată decît prin contractarea căsătoriei, respectînd-o, de aceea, pe Otilia care i se oferă.

Microcosmosul familial din *Ultima noapte...* îşi arată direct dependenţa de macrocosmosul social prin activităţile lui Nae Gheorghidiu, relaţiile de afaceri, presiunile politice etc. În *Enigma Otiîiei,* lumea exterioară clanului e mai mult enunţată decît în raport nemijlocit cu membrii familiei. în schimb, practicile afaceriste şi politice ale macrocosmosului social se aplică în însăşi viaţa de familie. Paul Georgescu consideră că: „în general, vorbind G. Călinescu face procesul burgheziei, dar nu atît urmărind-o în relaţiile ei sociale, în tranzacţiile ei economice (acest aspect nu lipseşte, dar e redus la minimum), ci analizînd procesul de alienare produs de proprietatea privată asupra caracterului uman; el declară patologia ţesutului după analiza obiectivă a celulei familiale privite la microscop. Demonstraţia psihologică a caracterului social al sentimentelor e condusă cu precizie, interesul economic determină sfintele sentimente familiale ; paternitatea şi maternitatea, relaţiile dintre fraţi şi surori, ca şi raporturile colaterale de rudenie sînt surprinse în mecanismul lor economic cu o luciditate analitică tăioasă ; dealtfel, întreg conflictul cărţii e lupta titanică pentru moştenirea unei case părăsite." [XX] Personajul cel mai

XX **Paul Georgescu, *Prefaţă* la G. Călinescu, *Enigma Otiliei,* voi. 1, Bucureşti, EPL, Colecţia Biblioteca pentru toţi, 1967, p. VIII—IX.**

imoral şi nedemn, caricaturizat de scriitor, este observat ca un atentator la mitul paternităţii atît de puternic ancorat în proza călinesciană. Ov. S. Crohmălniceanu remarca : „Stănică ne apare ca un Caţavencu al ,ideii de paternitate pentru că din capul locului se complace într-o formidabilă impostură. (...) eroul lui G. Călinescu are particularitatea ca urmăreşte

să se ridice exclusiv prin relaţii de familie, ducînd în interiorul acestora o politică revendicativă (...) Forţa principală a lui Stănică stă în arta cu care el practică o demagogie sui generis, de ordin familial, demagogia paternităţii. Clişeele sale verbale ilustrează aceasta. El vorbeşte avocăţeşte de „temelia matrimoniului", de „scopul căsătoriei care e procreaţia", de primejdia ca „omul-să se piardă în negura uitării fără urmaşi", de „legitimele drepturi ale copiilor", plîngîndu-se că a fost privat de „fericirea paternităţii" şi ameninţînd că se va împuşca, întrucît nu-şi poate hrăni fiul şi soţia adorată, victima persecuţiei unor „părinţi denaturaţi". „Familia" e „ţărişoara" lui Stănică, şi nouă din zece vorbe ale sale se întorc la ea[1]. Figură clasică, cum indică însăşi porecla de „babă absolută", Aglae, mamă pasionată şi abuzivă faţă de progenitura masculină, apărîndu-şi sălbatic drepturile familiale ale tei şi ale copiilor, acţionează în interiorul clanului în mod previzibili, călăuzită de o răutate instinctuală, căutînd să-şi influenţeze fratele, în numele unei morale rigide. Dimpotrivă, /Stănică Raţiu are o purtare suplă, adaptabilă împrejurărilor şi constituie elementul principal de legătură între clan şi lumea din afară. Pentru el, cuplul e un mijloc de parvenire şj înavuţire ,şir cînd nu mai rentează, îşi abandonează partenera pentru alta care-i asigură un loc mai bun (în societate. în *Cartea nunţii,* cuplul iese învingător asupra clanului .steril, triumf consemnat de naşterea primului copil. în *Enigma Otiliei,* între cuplu şi clan are loc un fel de remiză, tinerii se despart lăsînd în urmă clanul cu bătăliile sale .meschine şi existenţa lui mărginită. '

în *Ciuleandra* lui Rebreanu, familia, redusă ca număr de membri, îşi păstrează morga şi dominaţia asupra cuplului, luptînd pînă la ultima limită pentru a menţine aparenţa respectabilităţii, a prestigiului de castă, ca şi clanul Halii- pilor. Policarp Faranga vrea să dea crimei fiului sau explicaţia demenţei, pentru a-l scăpa de pedeapşă, dar are trista surpriză că Puiu într-adevăr înnebunise. De fapt, soar a odraslei îl interesează în măsura reputaţiei sale pe care o vrea neîntinată. Chiar înainte de această evidenţă a zoa-

. [1] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două răz boaie mondiale,* voi 1, Ed. cit., p. 596.

/

terii avocatului şi omului politic pentru ca fapta fiului să nu-i distrugă cariera, făurită tîrziu, bizuită pe relaţii şi favoruri, după ce îşi risipise tinereţea în petreceri, ni se sugerează felul în care tatăl contribuise la subminarea sănătăţii urmaşului. El îl ţinuse mereu în postura de copil, răs- făţîndu-l dar şi tiranizîndu-l pînă la a-i extirpa total simţul de răspundere. Tipizarea prin nume propriu semnalează de la început relaţia dintre cei doi, masiva personalitate a lui Poli- carp Faranga, subliniată de sonorităţile vocalice, strivind-o pe cea a lui Puiu. Pentru mătuşa sa, tînărul este mereu „mon petit", căruia i se iartă totul. Saltul în nebunie şi crimă devine pentru fiinţa slabă, neformată şi veşnic tutelată, o cade de eliberare de clan şi de pretenţiile acestuia faţă de care simte permanent că nu-i la Înălţime. De fapt, conştient sau inconştient, cei doi *play boy* din romanul nostru interbelic, Fred Vasilescu şi Puiu Faranga, caută să se desprindă din lumea şi casta lor .printr-o femeie, fără să izbutească. Lui Puiu Faranga îi place Mădălina a cărei făptură o asociază cu dansul aprig popular. Ea îl atrage fiind deosebită de fetele cunoscute de el, arătîndu-se sălbatică, spontană şi autentică : „Uneori corpul fetişcanei mă atingea, şi atunci eu îi strîn- geam şi mai tare mijlocul. Ea răbda strînsoarea mea, însă cu o uşoară strîmbătură, parc-ar fi vrut să-mi demonstreze că nu-i face plăcere. Aceasta mă îndîrjea. O ţărăncuţă ca asta să mă respingă pe mine care în saloanele bucureştene aveam reputaţia de mare cuceritor de inimi femeieşti ? în furia jocului ajunsele să se lipească de <mine atît de mult că-i simţeam respiraţia. Eram ameţit de vîrtejul Ciulean- drei, ca şi de pofta lacomă ce mi-o istîrnise îndrăcită do fetiţă. Am întins gura şi am sărutat-o repede pe colţul buzelor. Surprinsă şi neputîndu-se apăra altfel, şi-a înfipt dinţişorii ,în obrazul meu, ca o pisică supărată, şi apoi a dat un ţipăt scurt, de mulţumire". Nici o clipă însă Puiu Faranga nu uită că tatăl său trebuie să-i ratifice alegerea, mai ales că fata intră ,în planurile clanului care consideră necesară împrospătarea isîngelui. După ce primeşte o educaţie de domnişoară din înalta

societate, eroul rămîne surprins de schimbarea ei : ,.Mădălina fusese veselă, exuberantă, aproape sălbatică, pe cînd Madeleine era blîndă, discretă şi melancolică, o melancolie care punea un mister în ochii ei, în surîsul ei, în glasul ei, şi care, cel puţin aşa spunea lumea, o făcea mai ispititoare...". Puiu Falanga se bucură să-şi împlinească dorinţa de a se căsători cu ea, totuşi evident, involuntar, în mintea sa o integrează clanului şi scăpare pentru el nu mai există. Din tot ce a alcătuit acel moment de ieşire din viata superficială pe caile o ducea, de contact cu naturaleţea, de expansiune sufletească, rămîne doar obsesia dansului de atunci, Ciuleandra. După crimă, analizîndu-se, i se clarifică starea lui de inferioritate şi dependentă, resimţită vag pînă atunci: „M-am întors după război sublocotenent, ca toată lumea. Nu făcusem nimic, firește, nici nu văzusem frontul. Tata veghease sever asupra mea ca nu cumva să devin erou. Şi, îndată ce-am lepădat uniforma, m-a prevenit că, pentru orice eventualitate, ar dori să mă vadă aşezat, adică însurat. Prea bine ! Să-mi găsească mireasă şi sînt gata !". La Fred Vasilescu care ajunge la performanţe sportive şi-şi mobilează timpul cu recorduri în acest domeniu, jena băiatului de bani gata se manifestă altfel. Ca un soi de răscumpărare a analfabetismului lui Vasilescu Lumînăra- TU, sursa averii, el arată un respect deosebit faţă de cultură, ceea ce îl şi împinge să-l admire atît de mult pe Ladima. După ce ia parte la dejunul cîtorva scriitori Fred mărturiseşte aspiraţia lui neîmplinită de a face parte din cercurile intelectuale: „Eu, care sînt dat în cercurile noastre drept model de atitudine degajată şi liniște de spirit (pentru că totdeauna mă consider cel puţin egalul celor cu care vorbesc, -dar nu în orice caz din aceeaşi lume cu ei), sînt timid şi îmbrăcat în haine prea strimte în faţa celor pe care-i admir".

în *Ciuleandra,* pentru Puiu Faranga căsătoria cu Mădălina, devenită Madeleine şi absorbită de clan, n-are de ce sa marcheze o schimbare a vechii vieţi uşuratice, după cum şi Fred Vasilescu îşi reia existenţa*de petrecăreţ fluş- turatec după despărţirea de doamna T. Dar la Rebreanu, rolul clanului în dirijarea pionului care este Puiu transpare în cursul întregii desfăşurări a

romanului. în comportarea lui Fred Vasilescu îl desluşim doar ca o manevra de culise, manevră aparţinînd mai mult castei prin intermediul clanului de care eroul ar vrea şă se distanţeze, preferind mediului său obişnuit compania uaoi scriitori săraci şi prietenia lui Ladima. Străđanie vana; pretu

tindeni complexat de eticheta sa de băiat bogat, fără griji şi fără probleme, Fred se simte mereu într-o situaţie falsă, neacceptat de cei a căror amiciţie o caută. Sinuciderea mascată în accident, cum lasă autorul să se întrevadă, ar putea fi legată de imposibilitatea ancorării pe un tărîm ferm. Procesul acestei alienări care-l îndepărtează de doamna T, făcînd comunicarea de nestabilit, transpare din ultima parte a confesiunii din caietele adresate scriitorului. Fred menţionează că a citit•cîteva articole care-l impresionaseră profund şi pe Ladima, înainte ca poetul să-şi pună capăt zilelor. într-unul din ele, se află următorul pasaj privitor la cosmos dar luminînd, posibil, o stare psihică de sufocare şi debusolare : ,,Dar atunci la atîta se reduce viaţa ? A cădea aproape din greşeală într-un univers care n-a fost făcut pentru viaţă şi care, după toate aparenţele, îi e complet indiferent sau chiar hotărît ostil". Comentariul aviatorului pare relevant pentru senzaţia sa de inadaptabilitate : „Am luat şi nişte reviste cu articolele care par că l-au tulburat atît. în zilele următoare le-am .cetit, şj eu. Mărturisesc că mî-au dat un fior continuu. Din nou.mi-am judecat tot ce a fost, toate întîmplările cumplite şi zbuciumate- în lumina acestui memento". în *Patul lui Procust,* raporturile -cuplului cu clanul se estompează, plasate într-un trecut vag în care au influenţat formarea personalităţii paretenerilor. Despre familia doamnei T. ştim doar că mama a avut un .rol în căsătoria contractată la 18 ani, cu un inginer cu care eroina. pleacă în Germania. Probabil, femeia nu-l iubeşte pe viitorul soţ pentru că în scrisoarea către autorul -romanului notează că, auzind declaraţia de dragoste a lui D., „am plîns amîndoi, dar m-am măritat cu celălalt care, după cum îmi explica mama, avea o frumoasă carieră". Confesiunea doamnei T. evocă nostalgic anii cînd era cea mai frumoasă liceană dintr-un orăşel de munte, ţinută din scurt de o mamă ,,foarte severă". Mariajul ratat dezavuează sfatul matern, iar divorţatei îi ascute dorinţa-de independenţa, născută, fără îndoilă, în cer- . cui familiei şi în mediul provincial. Toleranţa faţă de a- m.orul lui D. nu se datorează numai generozităţii şi milei, ci mai cu seamă amintirilor unei adolescente cînd ea fusese prinţesa şi D. sclavul, scăpînd-o de mustrările şi pedepsele mamei aspre ,,îl puneam să-mi scrie lecţiile,, să-mi

reţină bilete de teatru, să ducă scrisorile direct la gară şi să ia răspunderea tuturor lucrurilor sparte din casă". Şi la Fred influenţa clanului apare neostentativ. Par ştim că averea tatălui şi relaţiile sale îi asigură tînărului situaţia de diplomat.; Cînd Fred apelează la Nae Gheorghidiu, o face cu ajutorul şi prin intermediul lui Vasilescu-Lumînă- rarul care-l invită o dată pe săptămînă la masă pe deputat. Iar cînd ziarul *Veacul* la care acesta îl angajase pe Ladima începe să publice articole împotriva intereselor politice ale lui Nae, deputatul nu-l cheamă la ordine pe Fred care i-l recomandase pe poet, ci pe yechiul său asociat în afaceri pentru a ‘ face presiuni asupra jurnalistului in-transigent. Clanul nu-şi exercită puterea asupra cuplului ca în *Ultima noapte...* şi evoluţia sentimentală a celor doi îndrăgostiţi nu depinde direct de el, ci de un complex de factori sociopsihologici. La Holban şi Sebastian tinde să dispară aproape cu totul din viaţa cuplului înrîurirea clanului şi menţionarea „rădăcinilor". În *Donna Alba* de Gib Mihă- escu, clanul serveşte doar de pretext livresc romanţios pentru atitudinea „nobilă" a protagoniştilor. Femeia, vrînd să apere de terfelire numele clanului, se declară dispusă la orice pentru a recupera scrisori compromiţătoare, prilej pentru ambele personaje de a se arăta dezinteresate şi elevate.

În familia res.trînsă şi deseori strîmtorată a micului .slujbaş, teama pentru pierderea reputaţiei creşte din cauza insecurităţii sociale, iar căsătoria devine un eveniment .cheie în asigurarea jnijloacelor de trai. Dacă *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu, aduce la suprafaţă obsesiile patologicului şi sordidului, învăluite în secretul de familie, totuşi în opera scriitoarei mediul mic-burghez nu e surprins cu deplină autenticitate. Alta este situaţia în romanele lui Rebreanu. Atît în *Ion* sau *Răscoala,* cît şi în romanul *Jar,* problema zestrei şi a grijii materiale faţă de părinţi apar prioritar în formarea cuplului. Titus Herdelea, decis s-o ia în căsătorie pe Tanţa, aşteaptă să aibă un venit sigur. Dandu, prin lege, jiu se poate căsători decît cu o -fată cu dotă. Faptul că relaţia de amor se statorniceşte înainte de legalizare poate dăuna, în mentalitatea mediului ambiant, viitorului fetei pînă la distrugerea ei. Liana Ros- marin din *Jar* este împinsă spre sinucidere

CM Scanned with OKEN Scanner

nu numai dato

rită fixaţiei erotice pentru locotenent, ci şi deoarece nu poate mărturisi greşeala celui cu care acceptase să se mărite.

Satira mai voalată sau mai apăsată în pictura de moravuri care în romanul ciclic despre marile familii ori nu exista ca în opera Hortensiei Papadat-Bengescu sau a lui Ionel Teodoreanu, ori viza, conform legilor antitezei romantice, doar clanul, în timp ce cuplul beneficia cel mult de o indulgentă ironie precum în romanele lui Călinescu, colorează zbaterea tuturor membrilor în lupta pentru existenţă a familiei mic burgheze. (Cearta lui Herdelea cu preotul din *Ion,* interveţia părinţilor pentru a o căsători pe Liana din *Jar).* Cei doi îndrăgostiţi, Tanţa şi Titu din *Răscoala,* Dandu, Liana şi Alistar din *Jar* sînt conturaţi cu tendinţă satirică pronunţată şi la adresa convenienţelor sociale, dar şi a trăsăturilor eroilor (inteligenţă, caracter etc.) Cu cît preţul pus pe reputaţie e mai mare, cu atît compromisul îşi face loc mai uşor, pe căi lăturalnice şi corupţia se accentuează. în fîra- *ţul Andromède!* de Gib Mihăescu, directorul de şcoală Cor- noiu îşi ia o nevastă reprezentativă, dar o frecventează pe fosta lui soţie, poreclind-o losefina din perspectiva căsătoriei a doua a lui Napoleon cu Maria-Luiza. Fosta soţie nu-l refuză, ştiind să obţină de la el protecţia unui student, care la rîndul său întreţine legături cu ea doar din interes, iubind pe alta. Ceea ce primează în tot acest lanţ de înşelăciuni este ridicolul.

Dacă în *Rusoaica,* Gib Mihăescu va zeflemisi livrescul în imaginea idealului feminin, în primul ^ău roman demolează cu ajutorul caricaturizării pe „femeia superioară[4]'. E- roul, Andrei Lazăr, este un soi de Miroiu din *Steaua fără nume* de Sébastian, prezentat însă .şi el cu mijloacele satirei care demitizează aspiraţiile iluzorii iar Zina Cornoiu e o caricatură a viitoarei Donna Alba. Cuplul îndeobşte a-dulterin şi familia întemeiată pe imoralitate şi minciună îşi unifică destinele în înăbuşitoarea atmosferă provincială. Ca şi cu Coca Aimée din *Drumul ascuns* sau Balaşa Craiu Sănă- tescu din *Fata din Zlataust,* se petrece cu Zina un proces de artificializare, vidînd-o de porniri şi sentimente autentice, proces urmărit pe latură comică. Caracteristică sub acest aspect e scena de tip caragialian în care Zina se lasă cucerită în tren de

> • Scanned with OKEN Scanner

Nae Inelescu care practică declaraţia de dragoste romanţioasă ce împleteşte exagerarea cu un limbaj şi chiar cu arii de operetă. Cu aceeaşi aplecare spre caricatură apare adesea mediul familial şi la Cezar Pe- trescu. După tentativa nereuşită de a crea un ciclu de familie intitulat, în proiectul balzacian al *Cronicii veacului XX, Neamul Vardarilor,* Cezar Petrescu, abandonînd marile clanuri, se opreşte asupra familiei restrînse, căutînd cauzele destrămării ei în *Calea Victoriei* sau în Oraş *patriarhal,* cauze pe care el le ¡socoate exterioare, atribuite fie atmosferei de provincie, de...plictis şi intrigărie, fie metropolei afaceriste, mondene şi dezumanizatoare.

La Sadoveanu predomină registrul grav în imaginea familiei, datorită iremediabilei rupturi între eroină şi tot ceea ce constituie atît devenirea cuplului cît şi armonia clanului. Destinul eroinelor e pecetluit şi în *Cazul Eugeniţei* Cos- *tea* şi în *Locul unde nu s~a întîmplat nimic,* de această ruptură, fără ca ele să se poată salva în nici un /el. Cuplul dorit de Daria Mazu se dovedeşte falimentar, căsătoria la fel şi în faţă nu-i mai rămîne decît răzbunarea şi moartea. Eu- geniţa trăieşte o dublă dramă familială : a tatălui, împins la sinucidere de soţia egoistă şi cea provocată de suspiciunea injustă a «mamei care o va determina pe fată să-şi curme zilele.

Altfel se înfăţişează familia în puţinele romane despre mediul proletar. Intre locuitorul mahalalei care lucrează în fabrică şi fantele de cartier, de obicei hoţ sau speculant ca bărbatul Nuţei din *Domnişoara din strada Neptun,* există o prăpastie. Tatăl lui Puişor din *Maidanul cu dragoste* se ţine în afara conflictelor sordide care divizează Jumpenul, deşi e chemat uneori să le arbitreze datorită simţului lui de justiţie. Are o concepţie înaltă despre îndatoririle de om şi de cap de familie. Căminul lui Puişor este unul exemplar. În comparaţie cu mama iubitoare şi atotiertătoare, tatăl se arată mai sever dar <îşi educă fiul cu tot atîta afecţiune în ‘ spiritul muncii şi al onestităţii. Sufletul său mare, generozitatea creatoare, încrederea în puterea vieţii şi grija faţă de tot ce-i viu devin, prin fapte, pildă feciorului.’ Portretul părintelui şe defineşte simbolic (în grija sa «pentru porumbei : *i,*Puişor avusese cu cîţiva ani în urmă hulubi. Unica şi marea lui

pasiune. Toamna, cînd începeau ploile reci şi iarna mai ales, puii golaşi – .cărora aripa porumbiţei nu mai vrea să le fie adăpost amorţeau de frig. Tata în fiecare dimineaţă îi aducea în casă : muţi, înţepeniţi şi pierduţi, alţii cu viaţa rămasă în ei ca un grăunte. Pe aceştia din urmă îi lua în palme, îi apropia de gură şi sufla asupra lor, cu toată căldura plămînilor, a răbdării şi a dragostei lui pentru duhul mic, ca un fir de praf, a ¿zburătorului de mîine, pe care bătrînul – de cele mai multe ori reuşea să-l fure morţii'*. Pierderea tatălui smulge naratorului accente de durere impresionante : „Unde era Puişor – mare acum, să-mi adune sufletul sfărîmat, să mi-l încălzească, făcător de minuni, ca pe un pui golaş de «cînepiu» sau de «belgian»".

În genere, romanul nostru interbelic ca şi cel european stăruie asupra celulei familiale burgheze bolnave şi a degenerării clanului pe linie biologică şi economic-socială. Rareori acestei celule bolnave i se opune, ca ,în *Cartea nunţii,* una sănătoasă drept urmare a «unirii unor tineri conştienţi de potrivirea şi iubirea care-i leagă şi dornici de urmaşi. Cuplul se detaşează tot mai mult de înrîurirea .clanului în opera lui Holban şi Sebastian, dar şi asupra lui planează eşecul. Familia fie că mu există, fie că e privită din afară de erou ca un insectar. În O *moarte care nu dovedeşte'nimic,* Sandu consimte să cunoască familia Irinei din simplă curiozitate, iamuzîndu-se pe socoteala ei într-o savu-roasă scenă de interior, în care îi scoate la iveală toate maniile şi ticurile verbale : „Apoi, pe rînd, au intrat membrii familiei. Madame Lisa, cu o rochie beige cu trenă, cu évantail şi coafată «Pompadour», cu obrazul de 60 de ani vopsit gros, mereu cu vorba «Noi, femeile».-.-. Apoi madame Cléo, încorsetată şi cu sinii pepeni, examinîndu-mă cu pince-nez-ul ; apoi madame Aspasia, subţire şi nesfîrşită, întoarsă ca un cinci. Se vorbea:- «Mon Dieu?» – «C'est epatant!», «Noi femeile!», «Vai, cum zici!»... «Ţi-aduci aminte !»... «Asta nu se cade !» M-a privit fiecare în felul ei : madame Aspasia se subţia, madame Cléo se îngroşa, madame Lise zîmbea graţios. Apoi apăru şi Michel, tatăl Irinei, căpitan pensionar. Era gros, cu cărarea în mijloc, cu guşa proeminentă prin gulerul tare răsfrînt. Rîdea şi făcea pe glumeţul şi cucoanele întrerupeau ciripind :

«Vai, cum spui, Michel! Uiţi că sîntem şi noi de faţă! Noi, femeile!» Totul era ridicol şi amuzant !"

Irina îi ţine isonul, bătîndu-şi joc de rude, iar printre puţinele complimente pe care i le face Sandu e cel ce o distanţează de mediul ei familial.

„Irina vorbea deseori de rudele ei şi totdeauna le critica sau se amuza pe socoteala lor. Nu o dată punea în mişcare scene hazlii. Am avut nedelicateţea, în faţa complectei ei îngăduinţe, să rîd din ce în ce mai tare. «Ce curios lucru : toţi ai tăi au ceva strîmb în ei. Poartă haine demodate şi sclipitoare, amestecă românească cu franţuzească într-un mod caraghios. Tu singură din toţi eşti precisă, ai simţul proporţiu- nilor, n-ai fost influenţată de casă, de oameni şi de păsări!» Irina surise măgulită şi primi vorbele mele ca pe un compliment." \

La Sebastian, în *Oraşul cu salcîmi,* familia devine simplu fundal al întîmplărilor, cînd e vorba de generaţiile mai vîrst- ni-ce şi spaţiu de degradare a viziunii social-umane cînd e vorba de generaţiile tinere. în *Accidentul,* ea se estompează aproape cu desăvîrşire în ce-i priveşte pe cei trei protagonişti, Nora, Ann şi Paul, iar drama familială a lui Gunther şi Hagen ţine mai mult de coordonatele de basm, de tainele muntelui. în *Ioana,* aşa cum sesiza Nicolae Manolescu, cuplul ajunge să graviteze singur pe orbită[1].

Izolînd cuplul tot mai mult pe orizontală, disecţia psihologică pe verticală e singura care-l preocupă pe autor.

Observaţia rămîne valabilă şi pentru romanele lui Mircea Eliade, cu excepţia lui *Maitreyî,* unde clanul care intervine brutal pentru a-i despărţi pe cei doi îndrăgostiţi nu are semnificaţia din celelalte cronici. El stă mărturie a imposibilităţii de comunicare a eroului cu o realitate văzută din afară şi total străină lui pînă la sfîrşit. Allan interpretează mereu greşit gesturile, ideile, planurile celor ce l-au luat în gazdă,, începînd cu inginerul Narendra Sen, capul familiei, şi x pînă la propria-i aleasă. Disperarea lui e urmarea acestei con-fuzii, acestei neînţelegeri care merge pînă la a rata ultima şansă de a-şi recupera iubita.

Ferindu-ne să absolutizăm, .trebuie să remarcăm o

tendinţă de a izola din ce în ce mai mult cuplul de clan, vizibilă la Holbau, Sebastian şi Mircea Eliade, chiar de a înlocui obiectivul căsătoriei, al legalizării amorului, atît de impor-

J Nicolae Manolescu, ylrca ***lui Noe,*** voi. II, ed cit, p. 166.

tant în toate mediile, uneori însăşi cheia diegezei în seria de romane cu ascendenţă clasică realistă, cu cel al unor certitudini de natură filozofică. În schimb există o amanunţire a reacţiilor psihologice provocate de legătura de iubire indiferent de durabilitatea ei. Grupul care intră ca personaj în arena romanescă europeană la finele secolului XIX, aflîn- du-se pe un lo-c central în marile cicluri, are şi la noi o prezenţă pregnantă în proza citadină de filon tradiţional. Metodele analitice moderne, proustiene sau gidiene determină însă mai repede o întoarcere spre particularităţile individuale ale personajului, surprinse mai bine şi mai profund în lumina intimităţii, într-o relaţie în doi sau în trei. Personajele nu mai apar neapărat în postura unor tipuri clasifica- bile biologic sau social, sau cu o dominantă accentuată. Sînt croite dintr-un material mai inegal, cu claritătţi şi umbre. Procesul de sondare lăuntrică nu se epuizează în decursul romanului, eroii, dar mai ales eroinele, îşi păstrează pînă la fine o zonă de taină. De la mecanismul terestru şi social cu determinanţele sale precizabile, ne transportăm în lumea fragilă a neprevăzutului reacţiilor umane, unde un gest, un cuvînt dobîndeşte o pondere nebănuită în răsturnarea echilibrului sentimental sau moral. Femeia – care şi la Hortensia Papadat-Bengescu, Călinescu sau Ionel Teodoreanu – introducea o doză de mister liniilor diriguitoare, previzibile ale fluxului romanesc realist, aşa cum „luna sporeşte şi mai tare taina nopţii", potenţează tot mai mult dramele lăuntrice generate de iubire cu o putere enigmatică, izvorîtă dintr-o personalitate complexă, ducînd la deznodăminte ne- aşteptate, la finaluri deschise.

Scanned with OKEN

MISTER, SECRET, CAPRICIU

Gabriel Marcel stabilea o diferenţă între mister ca problemă care ţine de o incomprehensibilitate obiectivă, momentană şi deci poate fi analizat, găsindu-i-se la un moment dat dezlegarea şi misterul care nu poate fi înţeles fiindcă posedă un caracter ,,inglobator", de nedefinit. Misterul feminin se aşază pentru mulţi în doua categorie. Mitologia îl atribuie vrajei ori filtrului magic care naşte o chemare involuntară în pofida datoriei, înţelepciunii sau sentimentelor. Sirenele pot exercita o atracţie ucigaşă asupra marinarilor. Cir ce îl reţine pe Ulise, deşi eroul *Odiseei* o iubeşte pe Penelopa. Lorelei provoacă moartea luntraşului cu cîntecul ei. Tristan şi Isolda îl trădează pe bunul rege Marc după ce iau fără să vrea din băutura ¡fermecată. Misterul feminităţii din legende şi mituri e mai totdeauna malefic şi fiinţele feminine ies simbolic din limitele umanului. O excepţie ar constitui-o prezicătoarele. Enigmatismul lor se referă la darul de a putea pătrunde cu privirea în viitor, într-o zonă care prin însăşi poziţia omului efemer îi apare acestuia ca o taină. Pythia, Cassandra, .Sfinxul (care ţnu întîm- plător are chip de femeie) ştiu dinainte ce are să se-ntîm- ple, dar nu răspund de-d dreptul la întrebările oamenilor. Fie tac lăsîndu-i pradă temerilor şi incertitudinilor, fie rostesc sentenţe al căror înţeles trebuie de abia dezlegat de cel ce le ascultă. Cîteodată oamenii

înţeleg despre ce e vorba, în majoritatea cazurilor însă sensul frazei, aparent incoerent, se explică ulterior în succesiunea unor fapte îngrozitoare.

Misterul femeii nu se datoreşte neapărat alterităţii, deosebirii între sexe. Nicăieri naşterea, chiar dacă se învăluie în sacrali ta te şi miraculos, nu conferă pruncului de sex feminin un caracter enigmatic. Acesta intervine legat de inacce- sibilitatea iubitei şi de iluzia bărbatului despre perfecţiunea ei. în comediile shakesperiene feminitatea fiinţelor umane sau feerice sporeşte datorită secretului sau capriciului – corespondenţe inferioare ale misterului. Secretul constă mai ales în deghizare, fata trăind sub haine bărbăteşti în preajma iubitului care, fără să-şi dea seama, se îndrăgosteşte astfel de ea. Capriciul în schimb e pedepsit ca în *Visul unei nopţi de vară.* Nici o clipă suspiciunile lui Othello, stîrnite şi alimentate de lago, nu au drept sursă vreun mister al Des- demonei.

înălţimea la care cavalerismul eroului din Evul Mediu, precum şi din Renaştere, ridică femeia provine din splendoarea ei şi nu din atracţia misterului. Dacă vreodată personajele feminine sínt .înconjurate de aura tainei, acesta nu-i decit un secret de familie, dezlegat pe parcursul operei literare sau, pur şi simplu, a nostalgiei pentru trecut ca în balada lui Villon desprae femeile de odinioară ori a amintirii ce reînvie din *Divina Comedie.*

Secolul al XIX-lea va fi cel care suprapune, odată cu dezvoltarea curentului xomantic, eternul feminin şi misterul. Eminescu caracterizează farmecul feminităţii printr-o suită de negaţii ale cunoaşterii *„un nu ştiu ce şi un nu ştiu cum”.* De fapt, enigma feminităţii se înscrie în gustul pentru mistere cultivat în literatură de preromantism şi de romantism, începînd cu romanul gotic. El se va revărsa tot mai mult din exterior spre interior, de la lanţul întîmplărilor senzaţionale spre datele şi caracterele personajelor. Primul afectat e personajul masculin măcinat de o nemulţumire nedefinită (răul secolului, xWeltschmerz sau un dulce dor). Eroul proiectează asupra iubitei neliniştile şi dilemele sale, cău- tînd în ea certitudine pe care, negăsind-o, îi atribuie femeii lipsă de stabilitate, de fidelitate, de profunzime. Inaccesibilă sau necredincioasă, ucigaş a iluziilor, femeia – de la

Suferinţele tinărului Wcrther pînă la *Luceafărul* – pare a nu avea o motivaţie suficientă pentru purtarea ei şi de aceea gesturile îi sínt aparent ilogice, învăluite de mister. O nuanţă de viclenie se asociază acestui mister alcătuit din cochetărie fermecătoare, dar ,şi din condamnabilă uşurătate. Jules Laforgue dădea eternului feminin o definiţie foarte semnificativă pentru viziunea romantică. El pune în gura femeii următoarea declaraţie în *Notre petite compagne (Mica noastră prietenă): am arta tuturor şcolilor / Am su flete pentru toate gusturile / Culegeţi floarea feţelor mele f Sorbiţi-mi buzele şi nu glasul / Şi nu căutaţi mai mult. / Nimeni nu* vede *limpede, nici măcar eu / Iubirile noastre nu sínt la fel / Ca să vă întind mina. / Voi nu sînteţi decit masculi naivi J Eu sínt eternul feminin! / Ţelul mi se pierde printre stele / Eu sínt marea Isis / Nimeni nu mi-a ridicat vălul I Gîndiţi-vă doar la oazele mele".*

O altă sursă a misterului înglobează tendinţa spre exotic, proprie aceluiaşi curent romantic. De la *Graziella* lui Lamartine, la *Colomba* şi *Carmen* de Merimée, călătorul, alias naratorul, cunoaşte ţinutul prin intermediul femeii, diferită de . el nu /numai -biologic ci şi ¡prin trăsături etnice şi de tradiţie şi civilizaţie naţională.

Aceste două traiectorii de penetraţie în structura misterioasă a eternului feminin se observă şi la personajele din literatura realistă, în romanele lui George Sand, Zola, Balzac şi Stendhal. Lelia din romanul cu acelaşi nume devine corespondentul feminin al eroului romantic, măcinat de îndoieli, de boala secolului. Mai frecvent însă, personajul masculin proiectează asupra eroinei nesiguranţa şi aspiraţiile lui odată cu dezamăgirile vieţii în studiul său despre Zola, Bertrand Chantal *Jennings iremarca acest fenomen. „Loc de fixare a tuturor proiecţiilor inconştientului masculin, al obsesiilor, angoaselor, ruşinilor sale, ca şi al năzuinţelor sale profunde, personajul feminin se face instrumental docil al tentativei de reconciliere armonioasă a diverselor ten-

dinte ale eului viril."[XXI] În măsura în care eroul vrea să se lămurească cu sine ,şi pe sine, el scormoneşte, tălmăceşte şi răstălmăceşte gesturile şi reacţiile partenerei, fiinţă-o- glindă sau refugiu, care mereu se derobează prin viaţă proprie şi alteritate. Valéry o va interpela astfel : *‚Armonioasă cu cu diferenţă de un vis / Femeie mlădioasă şi fermă cu tăcerile urmate / De acte pure / Misterioasă eu..."*

Cu cit personajul feminin devine mai complex, mai detailat, mai sensibil, cu atît misterul ce-i învăluie personalitatea creşte, provocînd o dulce tortură eroului şi romancierului. Inaccesibilitatea femeii dispare treptat, dar idealitatea niciodată, deoarece face parte din strădania de cucerire şi de împlinire a personajului masculin. Richard Bols- ter constata această situaţie la femeile din opera lui Balzac şi Stendhal : „Femeia, aşa cum o văd Balzac şi Stendhal, este «celălalt». în ea subsistă regiuni necunoscute ; e o fiinţă misterioasă, aureolată de straniu, parcă venerată de romancieri, care, în ciuda numeroaselor elemente de adevăr social, psihologic şi chiar fiziologic din care au făcut un crez atît de original în crearea personajelor feminine, nu exclud niciodată din operele lor o anume tendinţă de idealizare”[XXII]. Ibrăileanu, scoţînd în 'evidenţă subtilitatea cu care Turgheniev sesizează eternul feminin, caută o explicaţie a misterului propriu personalităţii femeii : „Turgheniev ştia, simţea perfect – scrie criticul – că ceea ce e captivant îintr-o femeie este misterul şi că o femeie de rasă ştie să-şi ascundă jocul. Prin rolul ei biologic care-i dictează (ca în toată seria animală) rezerva şi paza, ca şi prin situaţia ei de sex secundar, de supusă de-a lungul evoluţiei sociale, femeia a trebuit să-şi ascundă mişcările sufleteşti în faţa bărbatului. Această însuşire de «sfinx» legată de însuşirea ei de femelă şi de femeie este un însemnat „caracter sexual secundar». Toate femeile ştiu să tacă ori să ascundă. Şi o femeie cu cît *p* mai femeie, cu atît posedă mai mult acest caracter şi deci cu atît e mai enigmatică, ori cu atîta e toate acestea cu cît e mai femeie [XXIII].

Misterul feminin inefabil, aproape nelipsit în romanul interbelic, are multiple faţete. O parte clin ele au o determinantă biologică. O ipostază a misterului feminin o constituie fecioria, neprihănirea. Simone de Beauvoir observa pe drept că „virginitatea este unul din se'cretele pe care bărbaţii... îl găsesc din cele mai tulburătoare (...) Fata nu-i nici copilă, nici adultă ; feminitatea ei timidă nu inspiră teamă, ci o nelinişte temperată. Se înţelege că e una din figurile

---

XXI **Chantal Bertrand Jennings, op. *cit.,* p. 9.**

XXII **Richard Bolster, *Stendhal ; Balzac et le féminisme romantique,* Minard, Paris, 1970, p. 216.**

XXIII **G. Ibrăileanu, *Creaţie şi analiză,* ed. cit. p. 230.**

r Scanned with OKEN Scanne

privilegiate ale misterului feminin"[XXIV] S. Kierkegaard *în În vino veritas* da o explicaţie glumeaţă atracţiei exercitate de virginitate : „Prin femeie idealitatea intră în viaţă şi fără ea ce ar fi omul ? Mulţi bărbaţi au devenit genii graţie unei fete, dar nici unul n-a devenit geniu graţie fetei cu care s-a căsătorit[41]. Misterul care înconjoară neprihănirea provine din misterul sacral. Virgina e Eva dinainte de păcatul originar, e vestala care veghează templul. Pînă într-atît se evidenţiază valoarea ei în *Noul Testament,* încît ajunge paradox biologic, Sfînta Fecioară devenind mamă fără a-şi pierde neprihănirea. Ideea de a asocia noţiunea de puritate biologică cu cea morală stă la temelia acestui mister. în mitologie ea funcţionează la fel şi în privinţa femeii şi a bărbatului. Numai Parsifal, cel neîntinat, poate ajunge la Sfîntul Graal. în literatura modernă, virginitatea conferă mai mult personajului feminin mister şi atractivitate, dînd iubitului sau soţului asigurarea că e primul ,şi unicul proprietar al obiectului viselor sale şi speranţa de a-l stăpîni singur pînă la urmă. Trezirea din somnul provocat de o vrajă rea, marchează în basme pentru fecioară, pragul de renaştere prin iubire şi pasajul de la adolescenţă la maturitate. Eminescu metaforizează sugestiv misterul neprihănirii şi spulberarea sa odată cu împlinirea dragostei : *„Iar de sus pînă-n podele un paianjăn prins de vrajă / A ţesut subţire pînză străvezie ca o mreajă ; / Tremurînd ea licureşte şi ,se pare a se rumpe,/ / Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe. / După pînza de paianjăn doarme fata de-mpărat ;/Înecată de lumină e întinsă în crivat./Al ei chip se zugrăveşte plin şi alb : cu ochiu-l măsuri / Prin uşoară - nvineţire a subţirilor mătăsuri ¡/ Ici şi colo a ei haină s-a desprips din sponci ş-arată/ J Trupul alb în goliciunea-i, curăţia ei de fată./ (.••) lur voinicul s-apropie şi cu mina sa el rumpe / Pînza cea acoperita de un colb de pietre scumpe.”* Pierzîndu-şi neprihani- rea, eroina eminesciană nu-şi pierde nimic din farmecul feminităţii. Romanul familial însă descoperă trecerea de la ideal la terestru, la prozaic, a fetei preschimbată în femeie. Iată cum o vede Tolstoi pe Nataşa Rostova în finele ciclului *Război şi pace :* „Nataşa se măritase la începutul primăverii lui 1813 şi pînă în 1820 avusese timpul să nască trei fete şi un băiat pe care dorise mult să-l aibă şi pe care-l alapta acum chiar ea. Se împlinise mult la trup .şi se lăţise, aşa încit ar fi fost greu să recunoşti în această mamă trupeşă pe Nataşa cea firavă şi mlădioasă

XXIV **Simone de Beauvoir, Le *deuxième sexe,* ed. cit., vol. I, p. 271-272.**

de odinioară. Trăsăturile feţei.i se precizaseră şi avea acum un aer de blîndeţe, linişte şi seninătate. Pe faţă nu i se mai aprindea, ca altădată, focul însufleţirii care era farmecul ei pe atunci. Acum, de cele mai multe ori, îi vedeai faţa doar şi trupul, dar din suflet nu i se mai vedea nimic. Tot ce se vedea era femeia voinică, frumoasă şi fecundă." Proust analizează în *La prisonnière* trecerea pragului fată—femeie ca o clarificare a trăsăturilor pînă atunci nedesluşite şi ca atare mai aproape de acea imprecizie care permite zborul închipuirii şi provoacă emoţia nu judecata rece : „Nu spun că nu va veni o zi cînd chiar acestor luminoase fete le vom atribui caractere foarte certe, dar asta înseamnă că au încetat să ne intereseze, că intrarea lor nu va (mai fi pentru inima noastră apariţia pe care o aştepta altfel şi care o lasă, de fiecare dată, tulburată de incarnaţii noi. Imobilitatea lor va ,veni din nepăsarea noastră ce Je va preda judecăţii spiritului".

Transformarea Nataşei, relatată obiectiv în *Război şi pace,* trezeşte o uşoară dezamăgire numai în cititor, naratorul continuîndu-şi preţuirea faţă personaj. în *Enigma Otiliei,* vocea auctorială, prin intermediul eroului maturizat, confruntă imaginea iubitei din tinereţe cu o fotografie mai recentă a acesteia -pe care i-o arată Pascalopol – întîl- nit întîmplător în cursul unei călătorii cu trenul – şi îşi exprimă starea de mîhnire uimită : ,,După cîteva vorbe banale, moşierul scoase jdin buzunar o fotografie care înfăţişa o doamnă foarte picantă, gen actriţă întreţinută, şi urî bărbat exotic, cu floare la butonieră. Fotografia era făcută la Bu-

enos Aires. —Nu .ştii cine e ? întrebă Pascalopol pe nedumeritul Félix. Otilia ! Speriat, Félix se mai uită.o dată. Femeia era frumoasă cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine feminină stingea totul". Reluînd comparaţia cu o fotografie păstrată cu nostalgie din timpul adolescenţei, Félix trage o concluzie ce ni se pare semnificativă : ,,Félix se închise în biroul lui şi scoase vechea fotografie pe care i-o dăduse Otilia. Ce deosebire ! Unde era Otilia de altădată ? Nu numai Otilia era o enigmă, ci şi destinul însuşi". În Otilia, Călinescu închipuie pe adolescenta clasică cu care prozatorul la tinereţe are afinităţi spirituale : „... în planul poematic, declară el, Otilia este «eroina mea lirică», proiecţia mea în afară, o imagine lunară şi feminină (...) Eroina, insistă el, este tipizarea mea fundamentală în ipostaza feminină. Otilia este oglinda mea de argint" [XXV].

Misterului vîrstei, alcătuit din timidităţi şi bravade, din altruisme ,şi nebunii, i se adaugă postura narcisistă a personajului masculin sau naratorului, făcînd ca enigma feminităţii să cuprindă un transfer al tribulaţiilor şi căutărilor bărbatului. Al. Săndulescu menţiona că între Vera din *Cartea nunţii* – adolescenta văzută ca mireasa perfectă – şi Otilia, al cărei destin nu-i fixat atît de lesne, există o diferenţă între mister şi etern feminin : „Dacă în Vera, G. Călinescu a descifrat poezia feminităţii suave, florale, a ingenuităţii angelice, în Otilia din *Enigma Otiliei* el a văzut poezia misterului feminin, amestec de candoare şi rafinament, de copilărie şi maturitate, de capricii şi devotament, de umbră şi lumină, de inteligibil şi enigmă"[XXVI]. Relaţia între Félix şi Otilia, între o fată de vîrsta măritişului şi un băiat mai tînăr,

Contemporanul,
Bucureşti, Călinescu,
Enigma Otiliei,

Gazeta literară, **an.**
VIII, Călinescu

XXV **G. Călinescu, *Esenţa realismului,* în 29 ianuarie 1960, nr. 5, reprodus din : *G.* Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 794.**

XXVI **Al. Săndulescu, *Fintîni arteziene,* în 17 martie 1966, nr. 11, reprodus după G. ed. cit, p. 591.**

are puţini sorţi de dăinuire. Călinescu deconspiră plecarea misterioasă a eroinei, arătînd că ea era un firesc rezultat al situaţiei dintre cei doi : „Trecînd la ceilalţi eroi, la Félix şi la Pascalopol, atrag de la început atenţia că purtarea Otiliei, pentru cititor, nu-i în anume privinţe atît de impenetrabilă. Félix e un minor, căsătoria ei cu el 'ar pune-o în situaţia de a avea un soţ aproximativ egal în vîrstă. însă vocaţia ei merge instinctiv către bărbatul puternic şi ocrotitor, găsit într-o expresie insuficientă şi exagerat paternă în moşierul Pascalopol. Otilia presimte că la 30 de ani va fi mult mai vîrstnică temperamental decît Félix, a cărui bărbăţie veritabilă va începe abia atunci" ‘. De fapt, mai cu- rînd Félix se arată cel înţelept, refuzînd împlinirea erotică şi trezind-o pe Otilia la realitate, făcînd-o să înţeleagă că pentru el mai presus de orice e cariera personală. Sentimentul Otiliei pentru Félix se însoţeşte de dorinţa de a fi admirată de un îndrăgostit naiv şi pur, cu care poate stabili raporturi de intimitate camaraderească, colorată de jocurile cochetăriei. Ceilalţi bărbaţi, cu trecut, o înconjoară cu afecţiune amuzată, indulgentă, dar tratînd-o de * la* înălţimea adultului faţă de făptura juvenilă, lipsită de experienţă, dacă ne referim la simţămintele mai amestecate ale lui Pascalopol, dar şi la cele ale unchiului Costache. Aşa cum constata Şerban Cioculescu : „Sentimentul ei de camaraderie ctiec moaşa pentru Félix e însă generic tuturor reteior moue de tineri de aceeaşi vîrstă"[XXVII] [XXVIII]. Camaraderie punctată de cochetărie şi de purtări de mic tiran, pe care le regăsim şi în amintirile doamnei T. despre prietenia ei din adolescenţă cu D. şi în relaţia între Gelu şi Elisabeta Donciu din *Oraşul cu salcîmi.* Prozatorii surprind adevărul psihologic al unei astfel de amiciţii unde fata e protectoare, măgulită de dorinţele

---

XXVII **G. Călinescu, *Esenţa realismului,* op. cit., reprodus în G. Călinescu, *Enigma Otiliei,* ed. cit., p. 576.**

XXVIII **Şerban Cioculescu, *G. Călinescu, Enigma Otiliei,* în *Revista Fundaţiilor Regale,* an V, aug. 1938, nr 8, reprodus în G. Călinescu, *Enigma Otiliei,* ed. cit., p. 578.**

? Scanned with OKEN Scanner

nemărturisite şi devotamentul băiatului. Sebastian le nota astfel : „Vorbeau încet, cu pauze lungi, el animat şi neliniştit, ea calmă şi gînditoare, el lăsat cu totul în voia discuţiei, ea pe jumătate dincolo de cuvinte, deasupra lor, prive- ghindu-le cu oarecare ironie. Gelu era un copil şi ea i-o spunea. Astfel, cu această rezervă la douăzeci şi unu de ani îşi permitea să aibă un prieten de şaptesprezece. J1 ducea cu ea printre amicele şi curtezanii ei, îi vorbea despre cărţile pe care le citea, îi cînta lucrurile care îi plăceau, îi cerea părerea despre oameni şi despre întîmplări şi cînd cineva, mirat de această tovărăşie, o întreba cine era băiatul blond care o însoţea ca un paj .în haine de liceu, ea răspundea cu aerul cel mai firesc din lume, conştientă totuşi de cochetăria răspunsului. «E prietenul meu Gelu». Jocul nu era totdeauna lipsit de primejdie. Băiatul trăia în intimitatea ei, aproape de ea, îi primea mîngîierile neatente, îi pîndea mişcările ascunse, o tresărire a pupilei, o înclinare a gîtului, un foşnet al rochiei. Simţea Elisabeta cum privirea' lui cobora arzătoare pe umeri, cum o ¿învăluia, cum o căuta în cele din urmă detalii, senzuală, neliniştită ? Uneori îi surprindea această uitătură curioasă, pasionată şi îl întreba nedumerită : -«De ce te uiţi aşa Getule ?» El nu răspundea sau întorcea vorba. Şi ea, gîndindu-se la tot ce o desparte de acest -copil, rîdea de momentana ei îngrijorare şi îl lăsa protectoare să-i sărute mîna."

într-o formă mai instinctuală, lipsită de comuniuni intelectuale şi spirituale, o relaţie adolescentină de acelaşi tip. se instalează între Rodica şi Puiu în *La Medeleni.* Dar intenţia lui Ionel Teodoreanu fiind de a satiriza cochetăria tinerei <ie categorie umană inferioară, -cochetărie nerafinată care se exercită fără diferenţă asupra tuturor masculilor întîlniţi în cale, autorul depoetizează complet această relaţie. Pînă şi . junele „paj" îşi dispreţuieşte prinţesa, comparînd-o cu Olguţa

— idolatrizată platonic – şi cu Monica, prietenă alinătoare şi maternă.

Impresia de inferiorizare a fetei devenită femeie reiese în romanul lui Sebastian închinat adolescenţei, pe parcursul unui spaţiu analitic amplu, în capitolul *Elisabeta îngrăşată.* Prin prisma lui Gelu :se urmăreşte prozaizarea şi aplatizarea trăsăturilor învăluite în

misterul feminităţii pe care le poseda cu trei ani înainte eroina : „Întîi, văzînd-o pe Elisabeta, nu

C-da 89 coala 8

băgă de seama cit era de schimbată. „1 se părea abia mai gravă decît altădată. Pe urmă, abia după o jumătate oră de convorbire, Gelu îşi dădu seama că gravitatea Elisabetei nu era ca altădată semnul unei rezerve, pe care i-o cunoscuse, ci de-a dreptul o oboseală de gospodină". Aspectul fizic, preocupările mărunte, porecla ridicolă pe care i-o dă soţul, totul îl îndepărtează şi-l scîrbeşte pe Gelu, înglobînd prezenţa femeii în confortul unei burghezii a cărei mediocritate plină de ifose îl indignează. E adevărat că în *Oraşul cu salcîmi,* devenirea Elisabetei contrastează la început cu a Adrianei, personajul principal feminin, curajos, liber, nesupus prejudecăţilor sociale. Şi totuşi, după iniţierefe erotică, tensiunea pasională între Gelu şi Adriana scade.* Ideea căsniciei e repudiată, căci ar întina iubirea, transformînd-o pe „fetiţa ingenuă" în nevastă : „Gelu n-ar fi consimţit să facă din fetiţa aceea ingenuă o a doua Elisabeta Donciu, pierdută într-o căsnicie nici mai bună, nici mai rea decît toate căsniciile. La sfîrşitul iubirii lor stăteau, ca o văpaie de aur şi cărbune, ultimele nopţi din strada Cerbului şi pe cenuşa unor asemenea amintiri el ştia bine că nu se clădesc niciodată căsnicii, ci doar legende uneori." Iar Adriana, care la începutul adolescenţei fusese îndrăgostită de vărul ei, într-o manieră romantică – după cum subliniază ironic titlul capitolului III, *Paul et Virginie,* reproducînd pe cel al romanului lui Bernardin de Saint Pierre – se întoarce la primul ei amor, dezabuzată, ştiind că Paul, care trecuse printr-o căsnicie nefericită, nu-i va cere socoteală în ce priveşte trecutul.

Demitizatoare ale misterului fecioriei, dar la antipod una faţă de cealaltă, se dovedesc viziunea instinctuală, animalică din *Domnişoara din strada Neptun* de Félix Aderca şi cea rece, calculată, a Cocâi-Aimée din opera Hortensiei Papadat- Bengescu. Văzînd-o pe Riţa din proza lui Aderca „Flăcăul băgă de seamă ce mare se făcuse sora Nuţei şi că, în curînd, avea să iasă la poartă, să ameţească şi ea cu mirosu-i puternic de virgină haita flăcăilor celor noi din

mahalaua dudule- nilor". În *Drumul ascuns* Coca-Aimée „La virginitate se gîndea ca la un ermetism necesar frumuseţii, pe care ar fi preferat să-l păstreze pentru a-l valorifica (în mariaj ; de aceea, dintre toate probele, cea care ar fi displăcut mai mult lui Aimée * era macularea".

Uneori misterul neprihănirii rezultă pentru bărbat dintr-o îndelungată observare a personajului feminin care, cu fiecare etapă de vîrstă, i se reliefează altfel. În *Adela,* Codrescu este ispitit de farmecul eroinei, înfăţişat în straturi suprapuse de etern feminin : primul e al fetiţei cunoscută pe vremea cînd el era student. Ea îi inspiră o afecţiune paternă cu nuanţe erotice. De astă dată nu eroina e orfană, ci tînărul care, în căutarea căldurii familiale, în loc să-şi invente părinţii precum tipul de „copil găsit", îşi închipuie posibilii succesori. Din amintirile lui Codrescu despre această primă fază merită notate atracţia şi jocul. Fetiţa îl cucereşte de la bun început: „Ea îmi întorsese capul". Eroul îşi explică sentimentul, obiectivîndu-se şi distanţîndu-se contemplativ de el, cum face în întreg romanul: „Pentru că orice om, din cauza unui instinct atavic, ¿are tandreţi pentru puii de om". Fetiţa este „o jucărie vie şi plină de surprize". Ceea ce-i sporeşte tandreţea faţă de ea este neprevăzutul în comportarea copilului. A doua fază o constituie interesul pentru fecioara admirativă pe care o tratează pygmalionic, avînd grijă de ea ca un frate'.mai mare. Jocul păstrează un loc principal în timpul întrevederilor (căţăratul prin copaci, culesul fructelor – des întîlnit şi la adolescentele lui Ionel Teodo- reanu. – lansarea zmeelor etc.). Adela ca o adolescentă tipică se poartă cînd copilăreşte, cînd cu deosebită intuiţie feminină. Naratorul notează această dualitate atît în fizionomie, cît şi în diversele reacţii ale fetei. Ea încearcă să provoace declaraţia de dragoste, procedînd la fel ca Daria Mazu din romanul lui Sadoveanu, prin fraze care cer o negare din partea bărbatului: „Ce importanţă am eu pentru mata!" A treia fază o reprezintă reîntîlnirea cu Adela, femeie trecută de o primă experienţă amoroasă. Imaginile trecutului se conjugă cu ale prezentului^ stîrnind închipuirea lui Codrescu, fără însă a se închega pentru a provoca trăinicia sentimentului. Prin aproximativ aceleaşi faze trec şi simţămintele lui Vania din *La Medeleni,* la care observăm o succesiune de stări afective similare faţă de Olguţa adolescentă, care îi susţine cu vervă şi candoare opiniile politice," şi căreia îi orientează gustul spre

marile valori ale muzicii şi literaturii. şi Olguţa la tinereţe. Ca şi Codrescu, în ciuda diferenţei de vîrstă, Vania e pe punctul de a-şi uni viaţa cu Olguţa, dar pînă la urmă găseşte şi el un pretext livresc pentru a fugi de lanţurile căsniciei. Profesorul şi contestatarul, solitari şi dornici de căldură umană, îşi idealizează sentimentul de dragoste şi şi-l consumă în imaginaţie fără a putea renunţa la habitudinile celibatului.

S-a discutat mult despre complexul oedipian în refuzul lui Codrescu de a finaliza iubirea pentru Adela. Pornind de la fotografia, mamei eroului, moartă la vîrsta tinereţei, şi de la diversele înţelesuri* pe care această fotografie le do- bîndeşte în ochii naratorului, s-au interpretat reacţiile lui Codrescu în compania Adelei. „în copilărie, confesează eroul, fata cu părul castaniu îmi era mamă, la 20 de ani soră. Astăzi, o simt fiică". Seria imaginilor pare a se repeta inversată în privinţa Adelei. Paul Georgescu scrîa în *Polivalenţa necesară :* „Suferinţa orfanului lipsit de dragoste maternă elaborează deci imaginea unică a frumosului feminin, imagine ce deviné selectivă, dar conţine şi un tabu definitiv". Nicolae Balotă în *De la Ion la loanide* reia explicaţia psihanalitică. Emil Codrescu, atunci cînd refuză încununarea sentimentului pentru Adela este urmărit de obsesia pierderii mamei în copilărie. Desigur, trauma originară îşi are ponderea ei în atitudinea lui Codrescu. După Freud, tendinţa menţionată însă nu iese din normalitate decît în cazuri limită. Ionel Teodoreanu atinge în treacăt în *Lorelei, o* asemenea situaţie unde soţul se simte absolvit de atracţia oedipiană, foarte stilizată, cînd, simbolic, oferă soţiei camera mamei, păstrată pînă atunci .ca un sanctuar :

„— Luli, în camera asta a «trăit, şi a$_{w}$murit mama mea (...) ...Am păstrat-o aşa cum era. Nimeni n-a trăit în ea. Ţi-o dau ţie. Numai tu poţi...

Dăruise lui Luli secretul vieţii lui : cel mai vechi, cel mai intim".

Holban nu se opreşte asupra substratului erotic şi psihologiei masculine, ci încearcă să sondeze, într-un comentariu generalizator din O *moarte care nu dovedeşte nimic,* trecerea în sufletul femeii de la

iubirea pentru bărbat la cea maternă. Preocupat de problema cheie pentru Sandu ca şi pentru eroul camilpetrescian, a certitudinii absolute, reprezentată de fidelitatea femeii, Holban vede în amorul dintre sexe factorul variabil (chiar dacă periodic repetabil), iar în dragostea de mamă constanţa : „între dragostea de mamă şi dragostea de iubită este o prăpastie, nu numai ca

Scanned with OKEN Scanner

formă, dar şi ca trăinicie. Obligaţiile, la mamă, au săpat în- tr-atît cămările sufleteşti şi de atîta vreme, incit o trădare este rară. Iubita nu ,s-a dat decît din capriciu sentimental, convinsă de altfel de adevărul dragostei. Este mai fără minte şi mai grăbită să se omoare decît o mamă. O spumă fierbinte în veşnică fierbere. Tinereţea, simţirile proaspete, curiozitatea o îmbie să încerce. Lanţurile cu care i-a plăcut la început să (se lege i se par curînd prea dure şi nu se mai simte datoare să le suporte. îşi va găsi cu uşurinţă o scuză. Şi va iubi iarăşi cu aceeaşi patimă, tremur, nervi, pîndiri perverse, ameninţări. Şi, la o vreme, îmbrăţişată prea strîns, îşi va nega dragostea dintîi. Pînă cînd se va deprinde şi cu dragostea nouă, se va potoli, se va simţi prea încreţită la faţă ca să mai placă; săturată oarecum, nici nu va mai ţine aşa de mult să placă; în faţa copilului care creşte mereu frumos şi drept, se va transforma (transformare prodigioasă ale cărei momente scapă cercetărilor) şi-şi ry va aţinti asupra lui privirea pentru prima dată constantă. SF De data aceasta nu va mai spune necontenit: «Te iubesc», dar dragostea cu mai puţine nuanţe poate, va fi mai rezistentă. u

De fapt, în romanul lui Ibrăileanu, Adela reprezintă pentru erou feminitatea în ce are esenţial .şi misterios şi nu vrea ,s-o vadă degradată în cotidian. Pasajul despre revederea cu mama Adelei pare revelator din acest punct de vedere: „Era atît de frumoasă cînd am cunoscut-o! (...) Adela -semăna cu mama ei cum. era atunci". Indecizia lui Codrescu ia adesea aspectul modestiei şi timidităţii. Nicolae Manolescu nota : „însă *realitatea* se opune, în interpre- tarea doctorului, nu doar *idealităţii,* ci şi *imaginaţiei:* realitate a amorului nu înseamnă numai scoborîre lui din cer pe pămînt, dar şi «realizare», lipsire adică de infinita lui disponibilitate potenţială." XXIX Nici măcar nu se poate spune ca amorul se consumă în imaginaţia naratorului. Deliciul sta tocmai în faptul neconsumării lui, frolării lui, lăsîndu-i deschise căile de desfăşurare posibile şi totodată impenetrabile. Micile detalii suplinesc marile elanuri şi plasează totul într-o atmosferă de aşteptare. O mărturie care poate fi interpretată tot ca o simplă ezitare a lui Codrescu conţine mai îndeaproape adevărul psihologic : „Intre noi stau

XXIX **Nicolae Manolescu,** ***Arca lui Noe,*** **vol. II, ed. cit., p. 158.**

acuma izolante, purtarea mea incalificabilă şi căsătoria ei neizbutită". Al doilea argument pare că se constituie ca un reproş la primul. Dar atenţie ,• raportul -sintactic nu este concluziv ci copulativ. Codrescu nu s-a decis s-o ceară de nevastă pe Adela, purtare incalificabilă, deci atîtjie greu de înţeles incit există în ea germenele ireversibilităţii. Aşadar, căsătoria ei nefericită nu poate să schimbe lucrurile. Codrescu preferă Adelei reale amintirea ei. Acea amintire care face ca în domnişoara invoaltă s-o caute pe copila nebunatecă, iar în femeie pe adolescenta-ucenică; Cu această preferinţă pentru amintire, care sporeşte iluzia şi misterul, se şi încheie romanul : „În acest moment începu trecutul". Bachelard încerca să definească gustul de miere al regretului pentru fericirea pierdută, senzaţie pe care o resimte atît de pregnant eroul *Adelei :* „Cînd o iubire şi-a pierdut misterul, pierzîndu-şi viitorul, cînd destinul inchizînd brutal cartea, opreşte lectura, recunoşti în amintire, sub forma variaţiilor regretului, tema atît de clară, atît de simplă, atît de generală a .suferinţei umane. La poarta mormîntului, Guyau mai spunea într-un vers filozofic : -«Fericirea cea mai dulce e cea pe care o speri». Noi îi vom răspunde evocînd : -«Fericirea cea mai pură, cea pe care-ai pierdut-o» [XXX].

Strîns legată de misterul fecioriei şi înconjurată de o aură mistică;este dăruirea, actul de împlinire al iubirii$_4$ Erotismul ţine de vrajă şi de magie. Realista Anişoara din *Crăciunul de la Silivestri,* .înainte de a face dragoste, murmură un fel de/incantaţie în faţa focului. Descoperirea tru- • pului dobîndeşte o tendinţă narcisistă ,pe care am menţionat-o în mitul oglinzii îngemănat cu motivul zburătorului f°rma uimirii şi exploziei instinctuale tocmai pentru că iniţierea fetei, pe o perioadă lungă de timp, nu s-a petrecut în cunoştinţă de cauză, pe temelia unei educaţii prealabile, care dealtfel şi pînă astăzi este

---

XXX **Gaston Bachelard,** ***L'intuition de l'instant,*** **Ed. Gontier, 1973, p. 92.**

infinit mai puţin clară şi mai supusă prejudecăţilor decît a bărbatului. Naivitatea fetei se consideră calitate inclusă în neprihă- nirea ei. Cerinţele trupeşti sínt învăluite ,în mister şi dragostea devine un teren al descoperirilor pe un confinant

O Scanned with OKEN Scanne

necunoscut. Eminescu în *Călin* definea poetic momentul: . *„Fiecine cum i-e vrerea, despre fete sama deie-şi – / Dar ea samăna celor a îndrăgiţi de singuri ei-şi. / Şi Narcis văzîn- du-şi faţa în oglinda sa, izvorul, / Singur fuse îndrăgitul, singur el îndrăgitorul. / Şi de s-ar putea pe dînsa cineva ca să o prindă, / Cînd cu ochii mari, sălbateci, se priveşte în oglindă, / Subţiindu-şi gura mică şi chemîndu-se pe nume, / Şi fiindu-şi şie dragă cum nu este nime-n lume, / Atunci el cu o privire nălucirea i-ar dipcoasă / Cum că ea – frumoasa fată – a ghicit că e frumoasă."* Adriana din *Oraşul cu salcîmi* detailează senzaţiile : „Fusese la început o dezlănţuire care o copleşea, îi tăia orice legătură -cu viaţa din afară, îi lităţii, ea trăia ceaisuri nesigure, ce nu lăsau nici o amintire. Avea uneori senzaţia trupului .ei vag, neformulată, aşa cum trebuie să-şi simtă carnea moale un melc. încolo nu ştia nimic. Şi schimbarea regulată a luminii şi a întunericului avea atunci pentru ea un mister originar, de care, dacă ar fi putut, s-ar fi mirat. Trupul ei găsise noi mişcări, un anumit fel de a se îndoi, de a creşte, de a se arcui pe creştetul capului şi pe călcîie, de a cădea inert; era un animal care îşi găsise reflexele. Ani de-a rîndul işi trăise viaţa toată în două-trei surîsuri,'în două-trei încruntări: trebuise să exprime visurile, aşteptările şi patimile ei pe un obraz cît un pumn, cînd avea pentru asta un trup întreg, divers, necunoscut^ ascunzător de mari strigăte. Se descoperea, în sfîrşit, trezită din adîncuri, şi toată gama ei de graţii, surîsuri şi palori, devenea săracă, artificială pe lîngă răsucirile ei trupeşti." Şi aici mirajul focului face parte din ambianţa amoroasă: se apropia goală de sobă, să ramîna acolo pe un scaun scund în faţa flăcărilor şi să le privească. Pe braţele ei reflexe de văpaie se jucau între violet şi roşu . Exaltarea instinctelor şe împleteşte îndeobşte cu senzaţia descătuşării de constrîngeri exterioare sau lăuntrice. Metafora felinelor care

amintesc de viaţa liberă în sălbăticie apare la mai mulţi prozatori ca o expresie a transformării ruş e a personajelor în aceste clipe : Adrianei „i se parea c miracol pe care îl trăise în acele zile, singura escopenre pe care o făcuse era că oamenii pot fi goi, ca po av®a frumuseţe de animal, că se pot căuta cu o pasiune

albă." Sabina şi Will din *Ochii Maicii Domnului,* fiinţe blîn- de, înţelepte şi echilibrate, devin înainte de acuplare „ca două pantere sculate în picioare şi îmbrăţişate faţă în faţă ca într-un blazon". Dansul care precede, precum la vietăţile pădurii, actul amoros, este descris drept o transformare ce ţine de miracol : „Făptura lor înaltă se împleti cu spasmul lent marcat la pupitru şi amîndoi nu mai erau ce fuseseră pînă atunci". Camil Petrescu asociază jocului dragostei reacţiile violente ale femeii pătimaşe în chip de garanţie a acelei spontaneităţi şi autenticităţi ce-i atestă adevărata umanitate răsfrîntă în sexualitate. Iată cum se desfăşoară o scenă din perioada convieţuirii fericite a lui Ştefan Gheorghh diu cu Ela în *Ultima noapte... :* „— Aşa va să zică glumeşti pe socoteala mea ? şi îşi înşfăcă mînuţele în părul meu. O prindeam de braţ ca să nu tragă prea tare, se zbuciuma să scape şi cînd luneca jos pe covor, rochia ridicată în cădere lăsa să se vadă cele două coapse albe tari, care mă înfiorau între paralelele jartierelor de mătase. Nu se lăsa cu una cu două ,şi lupta reîncepea, căci punea uneori în acest chef de pedeapsă o înverşunare de panteră tînără care se joacă" Tipul reprezentativ al feminităţii se precizează în roman cu acelaşi caracter ca în ciclul *Un luminiş pentru Kicsikem: „în picioare / în mijlocul patului / Ai aruncat pe rinei jos pe covor / toate de pe tine / (...) Mi-arunci în faţă, nebuna-tecă, / Perina /* Şi *cauţi scăpare sub cuvertura albă" (Nimfa).* Pompiliu Constantinescu scria că Ela „risipeşte parfumul ciudat al graţiei şi senzualităţii feminine, surprinse cu ochi nuanţat. În ciclul de Versuri *Un luminiş pentru Kicsikem,* Dl. Camil Petrescu a poetizat această intuiţie de feminitate, a- dîncă şi în sufletul eroinei din primul, tom al romanului său."[1]

în ambele cazuri, al retragerii bărbatului de teama legalizării iubirii sau al consumării actului amoros, misterul feminităţii îşi are rădăcini în mentalitatea şi imaginaţia masculină. Taina Adelei, a Dianei din ciclul romanesc al lui E. Lo- vinescu, a Otiliei, în ultimă instanţă chiar a Adrianei din *Oraşul cu salcimi,* e în mare parte o proiecţie a rezervei,

[1] **Pompiliu Constantinescu, *Ultima noapte de dragoste, întîta noapte de război, Vremea,* an III, nr. 150, 30 noiembrie 1930, republicată în *Critice,* 1935. *Scrieri alese,* Bucureşti, ESPLA, 1965, p. 170.**

Scanned with OKEN Scanner

a temerilor, a inconstanţei şi instabilităţii bărbatului care se consideră ori prea tînăr, ori prea vîrstnic, să înfrunte rutina şi proza căsniciei. De asemenea, în clipa posesiei femeii iubite intră mai mult decît misterioasa a- malgamare sexuală, orgoliul cuceritorului faţă de cucerită, al proprietarului faţă de obiectul dobîndit, orgoliu nu lipsit de uimirea răsturnării situaţiei : de la îndrăgostitul implorator – la stăpînul absolut. Într-atît de înrădăcinată este această idee de asediere a femeii de către bărbat, incit, cînd Maitreyi din romanul lui Mircea Eliade vine, fără o presiune insistentă, în camera lui Allan pentru a i se da, după ce îşi declaraseră reciproc amorul, un fapt atît de firesc îi pare eroului mai presus de orice închipuire. Un cîn- tecel păstoresc francez, intitulat sugestiv *A doua zi,* surprindea bine, în registru comic, traiectoria inversării rolurilor amoroase : *„Phylis mai mult avară decît iubitoare / Necîştigînd nimic în a se împotrivi / ii ceru lui Silvian într-o zi / Pen- tr-un sărut treizeci de mioare / A doua zi tîrgu-ntre ei / Fu prost pentru ciobăniţă. / Se hotărî să-i dea guriţă } La preţul J de numai doi miei. / A doua zi, deloc semeaţă / Mărturisi a ei amoare / Dîndu-i dis de dimineaţă / Treizeci de oi pe-o* F *sărutare/ Iar în ziua următoare / Dorind să-i fie tot mai dragă / Pe-o singură sărutare / li dădu o turmă-ntreagă. / A doua zi Phylis iubind .sălbatic /Vru să-i dea miei şi oi berechet / Pentru un sărut pe care Silvian uşuratic / îl dădu degeaba lui Lisette".* După consumarea actului amoros, femeia îşi pierde în ochii bărbatului inaccesibilitatea, dar această revelaţie e atît de £ruscă, încît se înscrie în sfera enigmei. Fred Va sil eseu din *Patul lui Procust* se simte înduioşat că doamna T., pînă atunci atît de sigură pe sine, devine o fetiţă speriată în clipa dinaintea dragostei; Nelu din *Crăciunul de la Silivestri* nu o mai recunoaşte în Anişoara, întinsă pe covor, pe autoritara domnişoară Nemţeanu. Rareori, poate doar în *Patul lui Procust,* misterul femeii mai subzista după contractarea legăturii sau căsătoriei în altceva decît în tortura geloziei, Enigma devine cea a adevărului şi minciunii cu efecte de anchetă poliţistă şi în *Ultima noapte...* şi în *Accidentul* şi în *Fata din Zlataust.* în *Ultima noap e...* purtarea schimbată a femeii care provoacă zbuciumul eroului are o cauza precisă, în *Accidentul,* mai puţin» simplul arivism profesional al lui Ann nu justifica a i ei faţă de Paul.

Scanned with OKEN Scanner

Dar nu trebuie să uităm că şi căsătoria lui Gheorghidiu, ca şi aventura naratorului cu pictoriţa Ann, pleacă de la dragostea femeii pentru bărbatul care se lasă antrenat cu destulă dificultate. Apoi rolurile se inversează. Sebastian analizează cum odată cu această inversare, ceea ce altădată părea limpede şi firesc se învăluie de mister. Gestul sau cuvîntul devin aluzie perfidă, capcană primejdioasă : ,,Răspunsurile ei erau de obicei vagi. «Nu ştiu cine e. Vine pe la expoziţii.» Paul vedea totdeauna dincolo de această impreciziune mari enigme de dezlegat. Mai dureroase însă erau răspunsurile ei precise, spuse cu indiferenţă. «L-am cunoscut acum trei ani, în tren spre Budapesta»/' Răspunsurile evazive sînt suspecte, cele clare şi mai deranjante, iar groaza ₍eroului, ca şi a lui Ştefan Gheorghidiu, este ca actul ce părea unic, inventat doar pentru personajul narator, să fie destinat altuia : „Işi amintea cu cîtă uşurinţă îi cedase lui pe vremuri – şi ,îl scandaliza în amintire. Ar fi vrut să-i fi rezistat mai. mult atunci pentru ca acum să poată crede că ₖ pentru ea a se culca sau nu cu un bărbat nu era deloc un lucru fără importanţă".

Gelosul crede, uneori, chiar împotriva evidenţei, în necinstea funciară a iubitei. Gabriel din *Fata din Zlataust,* ce- rînd lămuriri unui inspector şcolar, află de anonimele care, pe cînd era în liceu, îi stricaseră Deliei reputaţia şi o insultă, deşi ştie că el a fost primul ei amant, prin urmare la acea epocă, anterioară legăturii lor, fata nu trăise cu altcineva. Sinceritatea totală a femeii, pretinsă de bărbat,- nu-i niciodată răsplătită cu reciprocitate • şi duce ades la plictisul partenerului. Aşa cum susţine Beaumarchais în *Nunta lui Figaro,* el a cucerit-o, ea e datoare să găsească căile de a-l reţine nu să-i stea mereu la dispoziţie. în *Climate,* An- dre Maurois întreprinde analiza diverselor faţete ale enigmaticului feminin. Odile, femeie înconjurată de mister, îl farmecă pe Philippe eroul romanului. Dar neputîndu-i suporta suspiciunile pentru orice fleac ce nu i-l încredinţează, îl înşeală în cele din urmă cu adevărat. Al doilea soţ al ei disecă la rece rotiţele personalităţii voit secretoase a nevestei şi, odată isfîşiat vălul unor mistere puerile, dar »resimţite ca necesare, femeia

se simte golită de substanţă şi se sinucide. Philippe, recăsătorit cu Isabelle, are «parte de o soţie în care citeşte (ca într-o carte deschisă, ba mai mult, el e

supus investigaţiilor fiecărui gest şi se simte hărţuit şi agasat. Holban sondează la Sandu mişcările sufleteşti de la orgoliu la plictis în domeniul iubirii şi în O *moarte care nu dovedeşte nimic* şi în *Ioana.*

în primul Toman, personajul său masculin declarîndu-şi incapacitatea de a emite o opinie generală asupra misterului feminităţii, cînd fiecare femeie are resorturile ei, mărturiseşte că acesta depinde în mare măsură de contradicţia între dorinţa de surpriză şi cea de constanţă din mentalitatea bărbatului : „Dar capriciile deconcertează şi pricinuiesc surprize. Şi noi nu sîntem avizi decît de acele surprize. Atîta mişcare e în jocul lor nestatornic, (încît bănuim ,în orice femeie nouă o excepţie. în faţa lacrimilor ei grozave ne înduioşăm şi credem, noi, cei care nu putem plînge decît anevoie. Iar mai tîrziu, deziluziile ne încovoaie. Cit timp, cum ? Nu ştim nimic. Aştept să văd. Căci eu însumi mă surprind zilnic sub forme care mă miră". Drama geloziei se naşte nu din minciuna şi disimularea femeii, ci tocmai (din mărturisirile ei în romanul *Ioana* trădarea Ioanei devine misterioasă, ,în ciuda tuturor detaliilor furnizate de eroină, pentru că a putut avea loc, spulberînd personajului ideea iubirii şi certitudini absolute. în ce priveşte pe Irina, nevoia certitudinii nu izvorăşte nici măcar din iubire sau din potrivire fizică. Relaţia dintre cei doi se bizuie pe îndrăgostirea fetei ca şi în *Ultima noapte...,* dar,« spre deosebire de Gheorghidiu, Sandu nu se ataşază niciodată complet de Irina. În acelaşi timp nu se poate decide s-o piardă.

Un factor care sporeşte, ba uneori instituie chiar, misterul e absenţa, aburind Ca şi amintirea, persoana reală care capătă alte contururi decît cele cunoscute. Sandu resimte lipsa scrisorilor Irinei şi îl macină neliniştea că fata s-ar fi putut schimba în lipsa lui. Ajunge chiar, gîndindu-se la ea, să facă o apropiere între om şi sfinx, (şi conchide „Un om e tot aşa de misterios ca sfinxul, unul pentru că tace, celălalt pentru că vorbeşte". Totuşi, eroul din O *moarte care nu dovedeşte nimic* se fereşte să-şi vadă confirmate temerile, că femeia, de care pînă atunci se credea iubit pînă la disperare, s-a putut mărita sau că s-a sinucis. El preferă misterul ce-i nutreşte imaginaţia : „Sau poate pentru că mă complac în disperarea mea şi pentru că,-pornind de la cîtevadate Teale, am întemeiat, sub

Scanned with OKEN Scanner

pretenţia adevărului, o atmosferă

Scanned with OKEN Scanner

care nu corespunde realităţii ? Şi am perversitatea de a mă hrăni din această bolnăvicioasă hrană după cum muştele se delectează pe hoituri ? Sau poate, neştiind încă adevărul, vreau să mai prelungesc în închipuirea mea măcar, legătura cu Irina ? Dar toate aceste sînt presupuneri, şi n-aş vrea, din pricina aranjării lor una după alta, să cadă greutatea pe vreuna din ele, pe ultima, de pildă, cum e obiceiul. Eu nu voi şti niciodată de ce nu m-am dus azi la întîlnire ca să aflu adevărul."

Depărtarea spaţială care provoacă sau adînceşte zbuciumul eroului în romanele lui Holban, în *Accidentul* sau în *Ultima noapte...,* are paralelisme cu distanţa socială ce-i separă pe parteneri. Faptul că Ladima nu are acces în mediul frecventat de Emilia, conferă mister pînă şi acestei femei care tuturor celorlalţi le pare lipsită de caracter enigmatic. Fred notează: „Toate datele îi scăpau... Ea care era totul pentru el, pleca gătită şi venea din oraş cum ar fi mers într-o .cetate nepermisă lui, de unde s-ar fi întors spu-nînd ce vrea şi cit vrea să spuie... El era nevoit să creadă şi imaginaţia lui necontrazisă de nici un incident al realităţii, putea să vadă o Emilie ideală, bună, suavă. Şi mai ales, o Emilie plină de mister".

Dacă Ladima e torturat de acest mister pe care din pricina sărăciei nu-l poate elucida, pentru Mihai Aspru din *Donra Alba,* ca «şi pentru Julien Sorel din *Roşu şi Negru,* misterul femeii din lumea bună e o incitare spre parvenire, o provocare la lupta conchistadorică de a trece barierele sociale. De la început, cînd o vede pentru prima oară pe Donna Alba, ca licean, Mihai Aspru se vrea în postură de muşchetar pentru a se pune în serviciul reginei, citind o umbră de taină jn ochii ei.

La doi prozatori aşa de diferiţi ca Holban şi Gib Mihă- escu, farmecul feminităţii stă sub semnul livrescului. Holban înregistrează dezamăgirea eroului său că femeia nu este la înălţimea figurilor feminine din dramaturgia raci- niană.

La Holban, livrescul e antinomic realităţii prin mai marea lui claritate, generatoare de certitudini, şi prin posibilitatea unor interpretări pe care viaţa nu le poate dezminţi. Prozatorul subliniază ,că existenţa contravine de cele mai multe ori imaginaţiei şi logicii pe care o satisfac eroinele literare. De fapt, în romanele sale acest punct de vedere e contrazis de personaje feminine care, egale cu ele însele, acţionează foarte

previzibil. Incoerentele ce li le atribuie eroul, interpretîndu-le gesturile conform cu natura lui, îi aparţin. G. Calinescu remarca despre romanul *Ioana :* ,,Latura cea mai curioasă (şi foarte interesantă totuşi) a acestei cărţi e incomprehensibilitatea eroului faţă de sufletul femeii pe care o scrutează cu atîta. atenţie. Dacă autorul ar prezenta numai faptele goale, atunci fiecare ar trăi în virtutea lor şi cititorul ar fi îndreptăţit să spună: «Iată un bărbat şi iată o femeie». Dar autorul comentează, se sileşte să înţeleagă fiecare fapt, <însa interpretarea sa e uimitor de strîmbă şi a trebuit un mare dar de a transporta viaţa în paginile unei cărţi pentru ca eroul să apără altfel de ceea ce vrea, iar femeia să poată striga cititorului, printre rânduri, dreptatea sa oprimată[1]'[1] Misterul eroinelor lui Holban persistă în pofida disecării lor deoarece, neîncrederea pe care o trezesc naratorului (fie în forţa lor intelectuală, fie iîn tăria de caracter) anulează capacitatea de a ajunge la adevăr oricît de detailat e sondajul – bineînţeles la adevărul psihologic nui faptic. Romancierul însuşi intuieşte acest lucru, constatînd ca învăluirea programatică în mister şi analitismul pînă la amănunt, lumina prea crudă duc la un rezultat similar. „Sînt în romane, scrie el în O *moarte care nu dovedeşte nimic,* anumite fiinţe insensibile din pricina unui mister voit, aruncat asupra lor de autor, a unor detalii neexplicate, a unor evenimente neaşteptate, a unor vorbe stranii. În Hardy, de pildă. Eroina mea e insensibilă dintr-un motiv contrar: truda mea de a o explica în întregime şi de a arunca asupra ei toată lumina de care sînt în stare." în timp ce Holban încearcă, fără a reuşi, să dezimplice livrescul de trăire, Gib Mihăescu construieşte cu oarecare ironie un personaj care îşi subordonează actele livresculului, impunîndu-l vieţii fie că e vorba de atitudinea muşchetarilor din opera lui Alexandre Dumas în *Donna Alba,* fie de farmecul slav al eroinelor dostoievskiene în *Rusoaica.*

[1] G. Călinescu, *Ioana, Adevărul literar şi artistic,* [nr]- [739 ' 3] bruarie 1935, p. 9. Reprodus în Anton Hol -an, *Opere,* vo. , reşti, Editura Minerva, 1970, p. 170.

Misterul femeilor venite din altă sferă, din altă

lume, are asupra eroilor săi o influentă vivifiantă de emulare, de rafinare.

În genere exotismul se integrează în misterul feminităţii pe linia celui romantic definit bine de Petru .Creţia drept „o formă a visului*; dar nu oarecare. El >se întemeiază pe convertirea distanţei în modalitate >a lui altunde şi altcînd într-un altcum după care tînjeşte plictisul, un altcum care e doar o formă a insatisfacţiei, un fel de a căuta departe, într-o zonă bănuit feerică, «ceea ce am »vrea să avem acasă la noi, dar nu .putem avea pentru că legile lui aici şi acum ne strîng prea tare, sînt prea limpezi şi .prea aspre. Omul afectat de pasiunea exotică nu-şi^face din depărtare un ţel, ci o .fascinaţie magică {marele loc comun «vraja depărtărilor» s-a născut în atmosfera exotismului romantic), el caută în ceea ce este *étranger* ceea ce este *étrange,* în ceea ce este exotic estotericul, în ţările pămîntului, ţările dorului său. El are nevoie de *flou* şi de taină pentru că visul său specific nu prosperă decît pe acest teren şi numai în neştiutul plin de chemări şi de făgăduinţe .poate imagina libertăţi şi împliniri de nedobîndit'*.[XXXI]

Rareori elementele de exotic sînt menite să satisfacă simpla curiozitate pentru o lume necunoscută. Aceasta se întâmplă, poate, în romanele lui loan Timuş *Transiberiana* şi *Ogio-San,* unde iubirile efemere ale personajului – un român silit din cauza pierderii banilor de drum să rămînă timp mai îndelungat im .Siberia şi Japonia – au caracter turistic, iar femeile slujesc drept .ghid interesului pe care că-lătorul îl are faţă de respectivele civilizaţii. La Cezar Pe- trescu, observaţiile privitoare la femeile din alte ţări au adesea un rol caracterizator pentru firea personajelor principale ale romanului. Astfel, în *întunecare,* Luminiţa face o remarcă de adolescentă vioaie, cînd vede o portugheză la cazinoul din Constanţa : „O portugheză ! exclamă Luminiţa, recitind *Larousse-ui'* o femeie din Portugalia, fost mare imperiu colonial, actualmente modestă republică situată la extrema Ibericei (...) Portugalia, în sfîrşit

XXXI **Petru Creţia, *Epos şi logos,* Bucureşti, Editura Univers, 1981, p. 217—218.**

patria apei de păr'a \ lui Camoëns şi Donnei Inès de Castro[14]. Pasajul are menirea

1
3
4

de a puncta atiposfera vieţii fără griji în antiteză cu grozăviile războiului şi urmările acestuia. Verva Luminiţei o apropie de Olguţa din *La Medeleni,* la aceeaşi vîrstă a tinereţii exuberante. în *Jocurilei Danieî* şi *Maitreyi* reacţia faţă de exotic aprofundează caracterul personajului masculin. Ca s-o înţeleagă pe Dania, eroul face diverse investigaţii la coreligionarii fetei sau la oamenii din acelaşi mediu cu ea pentru a-i putea desluşi fără greş felul de a fi. De fapt, exotismul Daniei rămîne aproape imperceptibil. Intervine mai curînd cercul social care-i permite o existenţă luxoasă, punînd – deşi în mult mai mică măsură decît între Emilia şi Ladima din *Patul lui Pţocust* – o barieră între ea şi profesorul înamorat. Acesta fără a fi intimidat ca Miroiu din *Steaua fără nume,* se simte mereu deranjat de bogăţia în care se scaldă Dania. Generozitatea fetei, vecină cu risipa, precum şi anii ce-i despart, îi impun eroului mult mai vîrstnic o atitudine' de permanentă rezervă. Exoticul are un rol destul de mic dar el însufleţeşte în bărbat ideea unei lumi străine pe care ar dori să şi-o apropie şi odată cu aceasta să sfarme şi celelalte graniţe între el şi iubită. „Pe Dania, se autoanalizează naratorul, am simţit-o rareori evreică. Odată a vorbit de nişte cunoştinţe cu Mady şi a pronunţat numai nume evreieşti.

.Sau în felul cum pronunţă cîteva cuvinte (foarte puţine) sau în cei cîţiva pistrui pe nas. Aş fi vrut s-o descopăr pe Dania rugîndu-se cu fervoare într-o sinagogă. Aş fi crezut că iubirea ei pentru mine e mai temeinica.[11] La Raşelica Nach- mansohn din *Craii de Curtea-Veche* nu mai e vorba de spiritualitate, ci de un exotism inclus în atributele senzualităţii.. Raşelica e „vrednică de marea ei străbună Judita". Frumuseţea ei acumulează şi evocă experienţe istorice milenare : „Conştientă de minunata ei frumuseţe răsăriteană în deplină* înflorire albă şi mată ca un chip de ceară în care ochii de catifea ardeau cu o flacără rece între genele de mătase, ea ramînea nemişcată, nepăsătoare, în trufia fără margini a alesei, aşa ca străbunelq ei cînd erau tîrîte, despoiate în tîrgu- rile de robi sau trase, mai tîrziu, pe scripetele^ lui Torque-mada/ Mai multiform e impactul exoticului cînd eroul se

află într-un mediu ce-i este complet străin ca ’în *Maitreyi,* femeia fiind expresia vie a universului necunoscut. Mis eru
. femeii se include în misterul civilizaţiei indiene pentru european. Năucit că n-a reuşit să înţeleagă spiritul aces ei umi,

Allan, despărţit de iubită, nici nu mai tentează să comunice cu ea şi deci nu mai află planurile făcute pentru reunirea lor.

Uneori exoticul se ridică la stadiul de generalizare a căutării şi iniţierii erotice ca în *Omul descompus* de Aderca. Cînd procedeul atinge punctul limită precum în *Adam şi Eva* de Rebreanu, exoticul se estompează, intră în umbră, lăsînd la suprafaţă doar fantasticul.

Cîteodată misterul feminin se reduce sau se converteşte în simplu secret. Oscar Wilde se amuza pe seama exagerării misterului feminităţii în poveştile de dragoste, fixîndu-işi poanta pe variaţiunea enigmă/secret. Eroina nuvelei Iul *Sfinxul fără nici un secret,* convinsă că va fi cu atît mai iubită cu cit este mai misterioasă, se duce în fiecare zi într-un loc pe care refuză să-l divulge celui ce-o curtează. Din nefericire, îndrăgostitul are o purtare de gentleman şi, bănuind o legătură tainică, se retrage. Ulterior află că biata femeie nu făcea decît să stea cîteva ore singură într-o casă închiriată într-un cartier mărginaş, în scopul de a se înconjura de misterul socotit necesar pentru a fi seducătoare. Secretul Adinei din *La Medeleni* – adică meseria de curtezană practicată de o femeie cu înfăţişare de fetiţă nevinovată – ţine mai curînd de misterul feminităţii ducînd pînă la capăt, în scene concretizatoare, ideea personalităţii contradictorii a femeii-copil sau a fecioarei perverse. Deosebirea între aparenţă şi esenţă atinge u'n moment de demitificare a misterului feminităţii în *Pînza de păianjen* de Cella Serghi din perspectiva un*ei femei. Apariţia Dianei în ochii prietenei ei de la mare e cea a unei făpturi cuceritoare şi misterioase care n-are de făcut decît un gest pentru ca lumea să fie la picioarele ei. Dar confesiunile din caietul trimis acestei tinere admiratoare dezvăluie destinul trist al fetei care s-a măritat fără iubire pentru a scăpa de sărăcie şi care suferă de remuşcări faţă de soţul cumsecade în momentul cînd se îndrăgosteşte. Pînă la urmă, decizia de a alege solitudinea pune capăt tribulaţiilor din existenţa acestei femei cu o soartă, de fapt, banală. Zbuciumul Dianei aprofundează psihologia adulterinei care pare atît de condamnabilă în

romanele despre drama geloziei la Camil Petrescu, Lovinescu şi Holban. Secretul adulterinelor Ela din *Ultima noapte...* sau Diana din romanele lui Lovinescu se prezintă multă

vreme sub forma misterului cu care gelozia bărbatului le înconjoară gesturile pînă la descoperirea vinovăţiei. în schimb, secretul lui Floreal din *Doctorul Taifun,* de Galacticii e unul precis – al paternităţii – manevrat de femeie pentru a-şi*creşte mai uşor copilul nelegitim. Tratat cu complezenţă şi ironie duioasă de Galaction, el reprezintă, la antipodul *Pînzei de păianjen,* o modalitate de potenţare a misterului feminităţii. Cu ajutorul acestei taine, eternul feminin iese victorios din vicisitudinile unei existenţe în care femeia, datorită inegalităţii între sexe, e'nevoită să se apere cu orice mijloace. Alte secrete au însă un efect contrar. Adulterul Lenorei din ciclul Hallipiior îi otrăveşte viaţa şi îi schimbă firea. În genere în ciclul Hallipiior, personajele sînt marcate de un secret infamant care tinde, de cele mai multe ori, să devină secret de familie şi e muşamalizat ca atare. Asemenea taine, chiar dacă nu declanşează diegeza, sînt profund implicate în resdrturile naraţiunii. Doru Hallipa, deşi a iubit-o pe verişoara sa, s-a căsătorit din motive misterioase cu Lenora. Lenora apelează la buna Lina pentru a ascunde originea Mikăi-Le, rodul adulterului inavuabil. Acest gen de secrete culminează cu moartea Siei. În *Doctorul Taifun* secretul se dezvăluie abia în final, ca o lovitură de teatru pentru celelalte personaje ale romanului ca şi pentru cititor. Tot iîn chip de lovitură de teatru este comunicat procesul de viciere a nevestei lui Stavru din *Maidanul cu dragoste,* făcînd din aparenta victimă o fiinţă perversă. Luxura conferă dominatoarei Ioana Pală din *La Medeleni* un enjgmatism malefic, vrăjitoresc, care secătuieşte şi poluează viaţa celorlalţi şi al cărui moment culminant e dezvăluit abia în finalul romanului. în mod similar e aflat secretul Ralucăi din *Fata din Zlataust.* Dar în timp ce ascunsa perversitate a Ioanei Pală e înconjurată de mister şi ni se înfăţişează drept o armă primejdioasă a enigmaticului feminin, pe Ralu o deposedează de atributele feminităţii. Dispariţia Dariei din *Locul unde nu s-a întimplat nimic* e elucidată doar pentru cititor, rămînînd pe veci o taină pentru locuitorii urbei. Autorul relatează : „Cel mai ciudat fapt, dintre cele consemnate de domnul Lai Cantacuzin în jurnalul său, a fost dispariţia bruscă şi cu totul inexplicabilă a doamnei Ortac." Şi Sadoveanu urmează cu ironie la

adresa personajului masculin (subliniind astfel principala-i trasa ur

C-da 83 coala 9

de caracter) care trece pe lingă cele mai zguduitoare drame fără a le recepta, în virtutea veşnicului său plictis : „Iar Prinţul a îmbătrînit mai curînd decît se cuvenea, convins că în geografia lui e imposibil să se întîmple vreodată ceva de seamă." Situaţia se repetă şi în *Cazul Eugeîuţei Costea,* unde în afara cititorului şi a notarului nebun incapabil să divulge taina, nimeni nu ştie sau nu vrea să ştie cum şi de ce a murit eroina. Chiar dacă tatăl vitreg are o umbră de bănuială, o păstrează pentru el. în rest „S-au făcut felurite ipoteze r nu s-a ajuns la nici o clarificare. Misterul a fost dus dincolo". Irina din O *moarte care nu dovedeşte nimic* îşi ia pentru toată lumea secretul pieirii în mormînt, lăsîn- du-l pe erou şi pe cititor să bîjbîie pe nisipurile mişcătoare ale .supoziţiilor şi incertitudinilor. Dacă la Irina cauza morţii rămme neclarificată, Mădălina din *Ciuleandra* îşi pecetluieşte prin moarte secretul vieţii. Acest secret sporeşte în straturi succesive misterul feminităţii personajului absent. Taina iubirii pentru studentul în medicină era oare închisă în sufletul fetei sălbatice făcînd-o să se apere de asaltul lui Puiu Faranga sau instinctual, spontan, fecioara se împotri- veşte tînărului ? Iar doctorul se iluzionează doar că din idila de juneţe stăruia în viaţa femeii o dragoste nem'ărturisită pentru a-şi lumina existenţa solitară, închinată ştiinţei ? Ce se ascunde sub toleranţa femeii faţă de soţ : indiferenţa, resemnarea sau acel amor tainic, imunizator la trădările şi înjosirile la care o supune Puiu ? Misterul feminităţii ţărăncuţei, totodată sfioasă şi aprigă, se transformă în enigma feminităţii blînde a unei persoane echilibrate, stăpînă pe sinf, cu gust sigur şi maniere elegante. Evoluţia Mădălinei sea- mănă cu cea a florăresei din *Pygmalion* de Shaw, nelăsînd nici un moment ghicite însă simţămintele personajului feminin din *Ciuleandra* faţă de transformarea prin care involuntar a fost nevoit să treacă. Povestea cunoscută prin cei doi intermediari, Puiu şi doctorul, e departe de a se apropia măcar de misterul feminităţii eroinei, pentru că la ambii dorinţa de a pătrunde realmente în intimitatea femeii este zăgăzuită de factori sociali ce falsifică libera comunicare.

Secretul şi misterul feminin, împletite, le alimentează doar oboseala, nălucirile şi justificările.

Secretul ce se include în misterul feminităţii cuprinde de puţine dăţi efluvii de enigmalism romantic sau senzaţionalism sumbru în romanul românesc interbelic, spre deosebire de opera lui Balzac, Stendhal, Dickens sau chiar Thomas Mann şi Lawrence. Doar la Mateiu Caragiale îşi păstrează aura întunecată a romantismului tîrziu cu elemente de manierism şi de decadentism poetic, deşi în *Craii de Curtea-Veche* exista mai curînd supoziţia secretului îngrozitor. Se presupune, de exemplu, că Paşadia ţine închisă în casă o femeie nebună, fără însă ca zvonul să fie confirmat.

Contingent cu misterul e şi capriciul, deoarece fiind aparent inexplicabil produce eroului dilematic frămîntări şi incertitudini, accentuîndu-i înclinarea spre cazuistică. Spre deosebire de secret, care are o sferă mai largă în structura narativă, capriciul a fost întotdeauna asociat eternului feminin, plasat în domeniul răsfăţului ca la prinţesele mofturoase din basme sau în al cochetăriei (du-te-ncolo, vino-ncoace, lasă-mă şi nu-mi da pace). Stimulînd marivodajul sau hîrjoana, e privit cu amuzată îngăduinţă de bărbat. Pînă şi tiranul domestic dar galantul jupîn Dumitrache înţelege ce e „un capriţ, un pamplezir", fiindcă aşa-i femeia „ochi alunecoşi, inimă zburdalnică". ' În romanul modern, capriciul are însă o accepţie mai complexă* în raporturile dintre bărbat şi femeie. Toanele sînt atrăgătoare în momentul de înfiripare a iubirii, trimiţînd ispre ideea de spontaneitate şi copilăroşenie, două trăsături considerate componente ale eternului .feminin autentic. La epoca de destrămare a relaţiilor amoroase, se transformă în semne de superficialitate, de neseriozitate. Plecările neanunţate, întîlnirile neonorate, schimbările de dispoziţie dobîndesc alte dimensiuni şi provoacă interpretări grave din partea personajului masculin atît în *Enigma Otiliei,* cît, mai ales, în romanele lui Sébastian sau în *Jocurile Daniei.* În *Enigma Otiliei,* întrebările pe care şi le pune Félix sînt mai puţin chinuitoare deoarece el se simte, în subsidiar, iubit de eroină. în celelalte romane însă, capriciul dezvăluie o desprindere a iubitei, o răcire a sentimentului, un pas spre nepăsare. Neliniştea eroului generează tendinţe contradictorii. Pe de o parte protestează în sine sau prin în-

vinuire directă împotriva capriciului, agravîndu-i urmările, pe
de alia, ţine să considere drept o toană ceea ce e neîndoielnic,
un semnal de indiferenţă amoroasă, de despărţire, pentru a se
minţi că lègâtura mai dăinuie. În *Accidentul,* plecarea lui Ann fără.explicaţie la Liège, noua ei manie, a expunerii unor fotografii de vedetă într-o vitrină de lux, cumpărarea micului automobil albastru se înscriu în această arie a capriciului menit s-o înstrăineze de Paul în ultima fază a aventurii lor, iar bărbatul se zbate între evidenţă şi autoiluzionare. Pînă la urmă e nevoit să constate, după ce ea îl recheamă la o scurtă plimbare, că totul s-a sfîrşit. „De fapt nu se schimbase nimic şi revenirea lui Ann nu era o revenire. Un capriciu, o mică nebunie, poate şi mai puţin decît atît". Eroul din *Jocurile Daniei* e conştient de felul lui de a fi, total diferit de al fetei, ceea ce-i desparte în pofida oricăror eforturi de a trece peste aceste deosebiri : „Astfel, oricît de atent aş fi fost, nu înţelegeam resorturile sufleteşti ale Daniei. Se deosebea de tot ce cunoscusem pînă atunci, de tot ce citisem. Nu existau cîteva procedee cu care .să mă deprind, oricît de ciudate ar fi ele, să le pot prevedea. Numai capriciu. Poţi să te deprinzi cu gîndul că iubita ta depinde numai de capricii ? Eram iritat că nu înţelegeam nimic. Trebuia să fiu atent la orice vorbeam sau plănuiam. Şi încercarea de a drege ceea
ce greşisem mă umilea. Dania, uşuratecă. Deplin uşuratecă, adică fără perversităţi, fără vreo teorie, la întîmplare, în voia vieţii. Existenţa ei se petrecea mereu neprevăzut, nu-mi povestea niciodată ce făcea în timpul despărţirii noastre. Ocupaţiile ei zilnice îmi rămîneau necunoscute. Ea explica, dacă mă plîngeam : «Pentru că viaţa mea începe din clipa cînd te văd!» Erau binecuvîntate aceste vorbe. Nu puteam continua discuţia. Rămas singur, vedeam că sînt mereu în întuneric.”

Capriciul pretinde în genere, în aceste romane, o ripostă printr-un personaj antitetic iubitei uşuratice (Ann/Nora, Daria/Mady). Capriciul scoate în evidenţă profunzimea sentimentală şi intelectuală a eroului din categoria Luceafărului, aflat un timp la cheremul Cătălinei. în acest sens, Bachelard opune, temporal,

efemerului fanteziei, durata deţinută de adevăratul simţămînt de iubire : „O fantezie, scrie esteticianul francez, n-a dăinuit niciodată destul pentru a totaliza toate posibilităţile fiinţei noastre sentimentale. Ea tocmai e numai o posibilitate, cel mult o încercare, un ritm gîfîit. Dimpotrivă, o dragoste profundă este o coordonare a tuturor posibilităţilor fiinţei căci este esenţialmente o referinţă a fiinţei, un ideal de armonie temporală, unde prezentul neîncetat pre

găteşte viitorul. E în acelaşi timp o durată, o habitudine şi un progres.” [1]

Misterul feminin .se prezintă ca o constantă în relaţia dintre sexe şi are un caracter, am putea spune, de neînlăturat în geneza erosului. Secretul şi capriciul apar ca facultative şi fluctuante, avînd cînd o funcţie pozitivă, cînd una negativă, în această relaţie şi, în consecinţă, şi faţă de misterul feminităţii. Sub aspectul expresiei artistice, dintre multiplele componente ale artei misterului, secretului şi capriciului fac parte elementele de portretizare generală a personajului (frumuseţe, vestimentaţie, temperament, purtare etc.). Unele dintre ele se raportează însă mai vădit la această sferă a enigmei personalităţii, cum sînt gestul şi acţiunea neprevăzută şi mai ales limbajul disimulator. Primele două le-am amintit în mare măsură : fantezia, jocurile (din *Adela, Enigma Otiliei* şi *La Medeleni),* vizitele insolite, plecările neanunţate, despărţirile bruşte (din *Dorna Alba, Accidentul, Jocurile Daniei* sau *Oraşul cu salcimi),* dăruirile neaşteptate (din *Femei* sau *Maitreyi),* sinuciderile învăluite în mister (din romanele citadine sadoveniene sau O *moarte care nu dovedeşte nimic).* În privinţa limbajului disimulator, trebuie notate mai multe procedee utilizate de eroine sau atribuite lor de personajul masculin : minciuna, omisiunea, deformarea, exagerarea şi mai ales tăcerea. Minciuna propriu-zisă e un mijloc destul de rar folosit de personajele feminine şi-l în- tîlnim în cursul evoluţiei romanului românesc doar la fiinţele de pe treapta de jos a umanului, de la intriganta Zoe din *Elena* de Bolintineanu, pînă la Emilia din *Patul lui Pro- cust.* Minciuna lui Floreal din *Doctorul Taifun* are mai curînd caracter de farsă jucată orgoliului unor bărbaţi

mîn- dri de o paternitate secretă, pe care le e teamă s-o dezvăluie la lumina zilei. La majoritatea celorlalte eroine, specifică e omisiunea, trunchierea sau tăcerâa. Toate au oroare de explicaţii, de justificări. Eroul lui Anton Holban notează în *Jocurile Daniei :* „Dania nu minte niciodată, una din mîndri- ile ei. Are un alt' obicei. La o întrebare mai precisa tace, sau răspunde printr-o altă întrebare, ca să depărteze discuţia. Şi aceste obiceiuri nu vor purta numele de minciuni ? Cunosc stratagema. La început luam tăcerile ei drept aprobare

---

[1] **Gaston Bachelard, cp. *cit.,* p. 92.**

sau minunată sfiiciune. Savuram răspunsurile ei şirete. Conţineau graţie, vocea proaspătă a unei «jeune fille». Mai tirziu am priceput că din pricina acestor mijloace, pe care Dania le întrebuinţa fără îndoială instinctiv, nu putea înainta prietenia noastră." Acelaşi gen de comentariu, dar cu o mai marcată diferenţă între o primă fază de amor şi o a doua de destrămare a iubirii se face în *Accidentul.* Paul constată despre Ann : „Regăsită o clipă, o pierdea din nou în atîtea secrete şi mistere peste ţcare trecea grăbită, cu un gest grăbit : «Lasă, o să-ţi explic»." Adina din *La Medeleni* işi cataloghează singură minciunile către Dănuţ drept adevăruri parţiale justi- ficîndu-se astfel faţă de ea însăşi : ,„Cu Dănuţ era într-ade- văr o fetiţă curată : Nu-l minţea, nu-l amăgea. Aşa era pentru el şi cu el. Cum să-i spuie că e o ticăloasă, cînd pentru el, în clipa cînd i-ar fi spus aşa ceva, ar fi fost pură, cum i-ar fi fost şi faţa şi sufletul atunci ! I-ar fi spus o minciună arătîndu-i acel adevăr şi Dănuţ n-ar fi crezut-o. O încercare . *de sinceritate, inutilă, ca sunetul glumelor de prost gust. O ponegrire neverosimilă. O ponegrire : Adina lui Dănuţ era aşa cum o iubea el. Mai erau şi alte Adine, dar străine de el şi de ei."

Pentru unele din aceste eroine, tăcerea, impusă de un secret, care odată divulgat, le-ar răsturna existenţa, e însă chinuitoare. în cele din urmă ele preferă ca Lenora din ciclul Halii pilor sau Diana din *Pînză de păianjen,* mărturisirea, cu orice preţ, a adevărului.

Tăcerea poate fi liantă sau separatoare. Mallarmé spunea -că : „Ceux *qui se tait du discours"* (ceea ce se tace din discurs) dă sens şi farmec lecturii. În această tradiţie, Sartre susţine în *Situations* că, daca scrierea este o .formă a comunicării eului în ce priveşte vorbirea – tăcerea devine o comunicare dincolo de limbaj, compensîndu-l sau prelungindu-l (Comu- *nication par de là le langage par le silence non signifiant* – Comunicarea dincolo de limbaj prin tăcerea nonsemnifica- tivă). Tăcerea este ea însăşi un act verbal, o gaură săpata în vorbire şi ca atare devine un semn în perspectiva virtualităţii care-şi dobîndeşte rostul datorită semnelor deja schematizate ale limbajului. Sartre descoperă tăcerii sensul simbolic în

Qfe Scanned with OKEN Scanne

opera literară, în special la Proust, în comunicarea geloziei sau iubirii. Comentînd opiniile sartriene, Manfred

Frank, trage următoarele concluzii : „Şi interpretarea sensului unei aplicări concrete (în înţelesul unicităţii unui stil) are în mod necesar obligaţia,să efectueze acest salt „divinatoriu", care se prezintă înţelegerii drept depăşirea liniei de frontieră ce desparte felul de a fi al semnului de sensul său (...) Nimic nu separă înţelesul general de individualitatea stilului. Dar există şi un nimic care stabileşte o relaţie continuă între amîndbuă» Aici are loc, susţine Sartre, o simbolizare fără simbolica, adică fără cod. Această interpretare, arată şi Dan Sperber în *Despre simbolică* (1975), nu este un act generativ, ci unul creator al unei ordini. Ea se lasă motivată dar nu necesitată. În locul unei construcţii după reguli, este necesară o hermeneutică a „tăcerii" [XXXII]. în relaţia Manuela/Nelu din *Crăciunul de Silivestri,* tăcerea constituie un liant în cursul lungilor plimbări prin Iaşi sau în grădina fetei cînd cei doi stau alături, ori cînd mîinile li se întîlnesc întîmplător în blana pisicii, în odaia invadată de amurg. Alteori tăcerea devine separatoare, îmbrăcînd un secret care contravine iluziei comuniunii perfecte ca în cazul lui Luli din *Lo- relei.* Cuplul ar trebui să se înţeleagă fără cuvinte printr-un fluid care să îngăduie ghicirea intenţiilor şi mişcărilor lăuntrice în mod reciproc. Cînd acest lucru nu se întîmplă sau nu se mai întîmplă, tăcerea, devenită refuzul confesiei, se transformă în contrarul comunicării amoroase. Intervine şi situaţia echivalenţei- paradoxale vorbire/tăcere, vorbirea nereuşind, în pofida multitudinii detaliilor să elucideze esenţa discursului. în mărturisirile Ioanei din romanul lui Holban vorbirea mai curînd ascunde miezul adevărului decît îl clarifică. În romanul lui Teodoreanu, argumentele Anişoarei, iscusita avocată, ocolesc punctul cel mai important al adevărului deformîndu-l astfel pentru interlocutor. Abia tîrziu aflăm secretul iubirii care o făcuse pe calculata secretara a lui Arişteanu să-i prezinte lui Nelu mariajul cu ea drept o

XXXII **Manfred Frank, *Das Sagbare und das Unsagbare,* Ed. Suhrkamp, 1980, p. 69—70.**

afacere. (Cînd are impresia că-şi poate pierde soţul, eroina îşi recunoaşte incapacitatea de comunicare a simţămintelor intime : „Eu nu ştiu, nu pot să spun". Dacă Anişoara nu-i capabilă să-şi mărturisească dragostea nici măcar celui în cauză, pentru celelalte eroine de roman tăcerea are menirea să
prezerve iubirea de gura lumii. Subliniam că Olguţa plănu- ind plecarea cu Vania, cînd are de gînd să se rupă dureros de clanul familial, vrea s-o facă fără a înştiinţa pe nimeni. Doar boala şi sinuciderea o determină să dezvăluie Monicăi proiectul căsătoriei cu Vania, într-o scrisoare testamentară. Încă de la început, sentimentul ce i-4 inspiră Vania nu i se pare comunicabil vorbăreţei Olguţa nici măcar celor mai apropiaţi. Cînd află că Monica i-a pomenit lui Dănuţ despre înfiriparea acestui simţămînt, o întreabă pe jumătate în glumă, pe jumătate în serios pe prietena ei : „Melizando, de ce crezi că venirea lui Vania e un secret ? Şi dacă e un secret, de ce l-ai spus?" Liana Rosmarin din *Jar* de Rebreanu îşi dă seama, în schimb, că „taina iubirii" constituie de cele mai multe ori o convenţie sentimentală jucînd în favoarea bărbatului care vrea să-şi ascundă legătura. Cînd Dandu se îndepărtează de ea, Lianei : „toate părerile de odinioară despre necesitatea tainei în dragoste i se păreau naivităţi puerile". în fond, Fred din *Patul lui Procust* nu se supune acestei convenţii, cînd abia după ce se desparte de doamna T. se arată cu ea în public şi refuză să-i spună cauza separaţiei ? La Ela din *Ultima noapte...,* ambiguitatea alternează cu tăcerea, cu ocolirea explicaţiilor, atît în ce spune cît şi în scris, pe aproape întreg parcursul romanului, lăsînd astfel multe lucruri nelămurite. Gesturile ei, mişcările lăuntrice, reacţiile ne sînt transmise prin prizma lui Ştefan Gheorghidiu, de la comuniunea începutului de căsnicie şi pînă la transformarea femeii după îmbogăţire. Exemple sînt nenumărate, dormitul nemărturisit la Anişoara, refuzul nemotivat de a avea un copil etc. Activă, spontană, chiar impulsivă în epoca iubirii împlinite, devine pasivă şi preferă sa tacă atunci cînd se ştie suspectată după ce Ştefan primeşte moştenirea unchiului său. Cochetăriile în convorbirile de după despărţire, schimbul de bilete între cei doi, tinde să

mascheze sub răspunsul frivol şi politeţea de circumstanţă sentimente profunde. într-o paranteză Ştefan subliniază convenţionalismul rîndurilor pe care le scrie Elei, arătînd că el provine din dorinţa de a ascunde adevăratele-i impulsuri sentimentale. Răspunsul Elei conţine chiar o minciună ca să nu recunoască realitatea solitudinii ei. Intenţia de comunicare a personajelor este ancorată, din

pricina orgoliului, într-o falsificare a comunicării. Se observă limpede deosebirea dintre biletele din *Ultima noapte...* şi cele trimise Emiliei de Ladima. Aici forma biletului este explicabilă nu prin intenţia disimulării într-o expresie cît mai concisă ca la Ştefan şi Ela, ci prin frecvenţa mesajelor pe care poetul simte nevoia să le trimeată Emiliei. Patetismul şi autenticitatea lor contrastează cu voita răceală şi cu limbajul convenţional al celor din *Ultima noapte...*

La antipodul tăcerii, rezervei sau deformării, declaraţiile exagerate, făcute cu uşurinţă, au însă acelaşi rezultat al falsificării adevărului în *Jocurile Daniei* şi deci al artificializării relaţiei.

Uneori, misterul feminităţii se suprapune într-atît idealului feminin încît se rupe de datele fiinţei concrete, ajun- gînd o abstracţie inclusă în romantica inaccesibilitate a eroinei ce nu-şi mai poate găsi întruchiparea terestră. în *Rusoaica* de Gib Mihăescu el devine, cum arată Şerban Cioculescu, o „categorie abstractă şi în acelaşi timp carnală a năzuinţelor bărbăteşti niciodată realizate'[XXXIII 1]. Acest gen de aspiraţie spre misterul feminităţii se observă la Gib Mihăescu şi în *Donna Alba,* unde Mihai Aspru se simte sărăcit total şi stopat în cursa lui de seducere a femeii, de ideea de a fi confundat misterul ei cu un simplu secret care, o dată descoperit, îi taie eroului aripile fanteziei, „...aud în urechi răsu- nîndu-mi ca un cînt triumfal din afară : Misterul! Misterul! Misterul ! Misterul n-a murit cu prinţul Tudor Buzescu ? Totuşi, triumful acesta al subconştientului depărtat nu mă însufleţeşte şi nu mă face să ţîşnesc în sus de bucurie; minute întregi am senzaţia rigidităţii de cadavru în toate cotloanele corpului meu."

Mister, secret, capriciu, cu încifrările şi descifrările lor, cu limbajul abscons sau tăcerea grăitoare, nu încetează în orice interpretare elucidatoare să păstreze o doza de inefabil care intra în structura personajelor de

---

XXXIII **Şerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane,* 1932 1947, Bucureşti, Editura Minerva, 1972, p. 278.**

femei din romanul interbelic ca o trăsătură aproape generală, dar şi profund individualizatoare a componentelor personalităţii feminine.

VOCEA RAŢIUNII, CHEMAREA TRUPULUI ŞI NEVOILE SUFLETULUI

Edictul clasic al luptei între datorie şi dragoste în care trebuie să învingă^ datoria, înlocuit de cel romantic care pune pe primul loc dragostea, devine mai suplu şi se nuanţează încă din perioada romantismului tîrziu. Urmele lor se vor pierde în detaliile sondajului analitic şi în subminarea finalurilor moralizatoare ale conflictului. Mintea, trupul şi sufletul dobîndesc o definire diferită, o altă pondere în perioada interbelică şi între aceste noţiuni se stabilesc noi relaţii. Trupul, în special trupul feminin, devine obiect de interes şi ocupă un loc din ce în ce mai important în romanul românesc dintre cele două războaie. In proza secolului al XlX-lea şi de la începutul secolului al XX-lea, chemarea dragostei reunea obligatoriu trupul şi sufletul la bine şi la rău. Patima trupească se manifesta ca o boală cu urmări tragice sau se ascundea cu grijă în faldurile simbolizărilor poetice ale iubirii. In literatura română, ecourile teatrului shakespearian sînt pe această linie purificate şi din reflexele medievale şi renascentiste se elimină licenţiozitatea. Apropierea fizică dintre îndrăgostiţi se realizează în culise. Elescu simte corpul Elenei în braţe, cînd o salvează de la înec. Apoi pasiunea se consumă neştiută şi cunoaştem din ea doar declaraţiile de amor şi chinurile geloziei. Persida din *Mara* se simte atrasă de Naţl şi, după ce primii fiori ai dragostei îi arată că e vorba de o patimă irezistibilă, cei doi fug de acasă şi se căsătoresc – ceea ce închide capitolul pasional. Frivolele sau femeile uşoare nu-şi etalează nici ele farmecele carnale. Din.seducţiile Kerei Duduca din *Ciocoii vechi*

şi noi nu aflăm decît consecinţele nefaste ale ruinării luTTuz- *I* luc. Iar Zoe din romanul lui Bolintineanu se manifestă matA mult prin vorbă decît prin faptă. Descripţia fizică se opreşte la cîteva trăsături ale chipului şi siluetei. Nicolae Manolescu semnala apariţia tîrzie a trupului în opera romancierilor din literatura română, abia la Camil Petrescu : „Ceea ce aduce nou romanul lui Camil Petrescu, dacă luăm ca element de comparaţie romanul generaţiei anterioare, este această atitudine faţă de femeie : un nou fel de a o privi şi de a vorbi despre ea. Malraux notează undeva că nu atît felul de a iubi transformă iubirea, cît felul de a vorbi despre ea. Deja nudul constituie un simptom : de la Slavici la Rebreanu, în toată proza noastră iubirea, chiar cea mai puţin ideală, omite să ne arate corpul femeii. E la mijloc o evoluţie a întregii literaturi: înţîi iubirea e doar un sentiment, apoi e şi atracţie fizică, dar în care corpul continuă a fi numai sugerat, în fine, corpul iese la iveală. Ca, pe vremuri, în tematica picturii, cînd s-a trecut de la Madone la Venere, romanul coboară treptat de la inimă la sexul femeii. Misterul însuşi se isecularizea- ză : nu mai ţine de - sacrele sentimente, ci de păgînul trup. Iar mijlocul principal de a elucida acest mister al trupului rămîne privirea." [XXXIV]

În principiu prezenţa trupului feminin se face remarcată într-adevăr în \ romanele lui Camil Petrescu, Ionel Teodo- reanu, Sebastian sau Mircea Eliade în mod diferit decît în proza lui Rebreanu. Totuşi, în romanele acestuia precum şi în cele ale Hortensiei Papadat-Bengescu altitudinea faţă de trupul feminin constituie o etapă nouă în comparaţie cu cea din cărţile lui Bolintineanu, Slavici, Filimon sau chiar Duiliu Zamfirescu.

La Hortensia Papadat-Bengescu trupul apare în caracterizarea personajelor mai mult sub aspect clinic decît erotic, marcat de boală ori de intervenţie medicală. Se pune îndeobşte accentul pe defect, pe ceea ce nu posedă sau pierde pe plan fizic eroul sau eroina. Procedeul P[a]*[e] evident într-un scurt pasaj în care autoarea descrie prin ^ter- mediul lui Mini un

XXXIV ■

manechin de la Mai son Lys „cu şolduri înguste de tot, fără bazinul vieţii, creată nu pentru* a p'ia prunci, ci ultimele modele ale lui Permet . Trupu cap

[1] **Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* voi. II, Ed. cit., p. 116.**

un fel de existenţă proprie, desprins parcă de restul persoanei. Efectele tratamentului asupra cancerului Lenorei determină acest gen de detaşare : „Trupul acela condamnat nu simţea astfel nici energiile unor dureri care-l puteau uşura prin moarte şi nici nădejdea unei vindecări". Relaţia carnală are în ea întotdeauna ceva bestial ori oribil, degradînd sau traumatizînd pe unul din parteneri, uneori chiar pe amîn- doi. Lenora se simte înjosită de aventura cu zidarul italian, condamnîndu-se pentru acest moment de dominaţia simţurilor, „nu asimilează faptul consumat al adulterului, îl deplasează violent în amintire", ceea ce o duce în cele din urma la o transformare a esenţei feminităţii ei. Doctorul Wal- ter, după legătura cu obeza baroană Efraim, care istoveşte în el gustul pentru voluptate „capătă pentru femei un dezgust din cauza Salemei, dezgust pe care-l are către cea mai fină gustare cineva nevoit să suporte mereu un banchet". Deşi e sedus de Lenora în timpul tratamentului medical pe care i-l aplică, după căsătorie nu mai trăieşte cu ea şi respinge în două rînduri, cum remarca Anton Holban, dragostea sufletească,şi trupească, a Hildei şi Cocăi-AimOe. Atracţia între făinăreasa. Ada şi Li că Trubadurul e impregnată de orgoliu şi spirit de dominaţie, traduse printr-o brutalitate care nu-şi are izvorul strict în senzualitate.

După sau chiar în timpul apropierii fizice, însă, mintea femeii lucrează pentru ca să poată întreţine şi continua relaţia în aşa fel încît să nu-i dăuneze pe plan social. La Ada ideea e clară : să găsească un statut „haimanalei" în scopul de a-l lua pînă la urmă pe Lică de bărbat. Pe Elena, încă din primul moment al comuniunii amoroase, autoarea o înzestrează cu luciditatea şi voinţa ce-i animă gîndirea în timp ce trupul se pregăteşte să cedeze.

De fapt privind chemarea trupului ca o diminuare, ca o pogorîre în animalitate (de unde eroinele preferate ale autoarei o şi resimt rar şi o supun voinţei sau o elimină din existenţa lor), Hortensia Papadat-Bengescu încearcă să o dizolve într-o sferă mai difuză a senzitivităţii care se include formulei „trupului sufletesc". Fiinţele cu o structură nervoasă labilă, cum

Scanned with OKEN Scanne

e Lenora, nu-şi pot stăpîni pornirile trupeşti şi le confundă cu cele sufleteşti, ceea ce duce la dezastrul interior. Liviu Petrescu consideră teoria „trupului sufletesc" drept problema centrală a operei Hortensiei Pa-
padat-Bengescu, deoarece exprimă relaţia dintre latura fizică şi cea morală a personalităţii. în *Fecioarele, despletite* Mini, plecînd de la suferinţa Lenorei care, deşi sufletească* devine o realitate concretă, încearcă să generalizeze raportul suflet-materie. Ideea cuprinde materializarea diverselor simţiri : „Mini simţi problemele astea mari iscate acolo _____
a materialitaţei, a iubirii de pămînt – ca pe nişte blocuri grele, aşezate de o parte şi de alta a fotoliului ei. Apropierea lor o nemulţumea, dar nu putea să le ocolească. Gîndul ei risca să se lovească de ele vrînd să le pătrundă. Atunci chemă în ajutor perceptibilitatea. E un instrument simplu, care slujeşte sa străbaţi o idee ponderoasă, lesne, ca pe un corp transparent.

Se gîndi atunci că s-ar putea cîndva, graţie unei metode de penetraţiune care ar disocia moleculele, străbate tot astfel şi corpurile solide. Printr-un astfel de aparat, care le-ar descompune densitatea, o rocă sau un proiectil ar putea fi răzbătute fără nici un traumatism. Aviz tunelurilor şi războaielor viitoare./Deducţia asta, de la facultăţile sigure ale imaterialităţii la materie, o bucura nespus, fu pentru ea o probă matematică a existenţei organizate a trupului sufletesc/

Intr-o discuţie cu doctorul Rim, Mini se interesează de aspectul ştiinţific posibil al intuiţiilor ei în ce priveşte materializarea sentimentelor. „Totuşi conştiinţa savantului îl stăvilea oarecît. Nu o contrazicea, dar ofta amabil! Colosal, dar problematic ! Se despărţeau astfel, fără de progrese mari în convingerile lor reciproce.

Mimi îşi punea atunci ei însăşi întrebarea, pentru a se clarifica. Nici ea nu despărţea sufletul de trup, cum nu despărţea pînza aceea de păianjen de aparatul nervos de carne şi de muşchi. Credea totuşi într-un alt trup, separat, sufletesc. Ce fel ?... în jurul acelor fire tentaculare al nervilor funcţia lor crea o substanţă, încă impalpabilă, dar care se \ a dovedi. Acea substanţă,

emanată de sensibilitate, lua forme felurite la feluritele fiinţe şi compunea astfel un organism.[4]'

Desigur, asemenea încercări de teoretizare a materialităţii sentimentelor, discutabile şi neaprofundate pe. P [an] ştiinţific, au însă, în aria procedeelor literare, o .7

seninătate în caracterizarea temperamentala, a sensibili 1 personajelor. Dealtfel exista în proza scriitoarei şi cercetarea procesului invers : a influenţei trupului asupra sufletului şi minţii. In *Drumul ascuns,* „Aimée avea mediocritatea ceruta de un fizic care nu trebuia alterat de multe gînduri." Autoarea admite, fără îndoială, şi putinţa divorţului între trupul sufletesc şi cel fizic, dar divergenţa constituie de obicei un moment de criză în viaţa personajului, provocat de un eveniment neaşteptat.

încercarea de scientizare a sensibilităţii proprie prozatoarei şi cu care sînt dotate „ambasadoarele" ei literare, cum le numeşte Dana Dimitriu, chiar dacă nu e întotdeauna foarte clară şi dusă pînă la capăt, se transformă în specific literar, marcînd o etapă în evoluţia prozei noastre. Trebuie să remarcăm că detaliile ştiinţifice sînt însă diferit utilizate de cele din opera lui Camil Petrescu, care, în afară de natura lor stilistică, aprofundează mai curînd speculaţiile filozofice caracterizînd elevaţia gîndirii personajelor (ca în cazul lucrărilor citite de Ladima şi comentate de -el înainte de sinucidere). Analiza psihologică a Hortensiei Papadat-Bengescu se concretizează altfel, într-o portretistică sui generis. Aşa cum preciza Magdalenă Popescu, menţionînd studiul lui Li- viu Petrescu *Caturile conştiinţei* „încă mai substanţială ar fi cercetarea care ar urmări constituirea sufletescului prin presiunea imaginii fizice, deoarece aici stă raportul primordial şi hotărîtor" \ Sondajele interioare dobîndese un anume fel de determinare plastică şi de tălmăcire fizică. Frămîntarea lui Walter, în care intră în joc atîţia factori inavuabili : obsesia legăturii cu Salema, moartea apropiată a Lenorei şi impresia ce i-o face Coca-Aimée, e surprinsă cu acuitate în virtutea procedeului de materializare : „Ridicase capul şi întâlnise cu privirea portretul JSalemei. Salema priveghea ; prezenţa ei acolo îi era prielnică : avea

impresia că-l poate ajuta să rezolve conflictul dintre el şi Aimée. Acelei nedumeriri subtile a lui, în viaţă, Salema i-ar fi adus fie o ignorare grosolană, fie o indulgenţă iscusită. Walter îşi muşca uşor buza de jos, ceea ce da gurei desenul unei dungi bizare unduiate. Nu ! El n-avea cădere să intervină în sentimentele fetei către Lenora ! Cele două se iubeau pe un plan unde el

[1] **Magdalena Popescu,** ***Pretexte de studiu, România literară,*** **an. III, nr. 10(74), 5 martie 1970.**

era -«străinul». El n-avea rolul de a lua măsuri părinteşti faţă de Aimée. Fata, pe bun drept, se ofensase de amestecul lui în ceva aşa de intim. îi da acum dreptate cu o complezenţă care o scotea, faţă de el, din rosturile familiale şi chiar de aceea »se acuza de bucuros. Drumul prieteniei lor îi părea întrerupt de micul incident enervant. Acordul lor bun din ajun se măcina şi ar fi vrut să-l consolideze. Ii va cere scuze. Imaginea glacială şi perfectă a fetei părea a luneca departe, în fundul pupilei lui fosforescente. în punctele aurii ale ochilor doi licurici se aprindeau şi se stingeau din inconştient pe ecranul conştiinţei, ca două lanterne oarbe". Iar mai încolo, dînd o explicaţie a purtării lui Walter cu subalternele sale, autoarea scrie : „Era un lux al lui acela de a .nu avea cu femeile ce-l împresurau nici un fel de conivenţe galante. Nu se bagateliza. în atmosfera lui boreală putea astfel răzbate mai pur prin filonul de otravă, şi subt gheţari zigzagul scînteii reci a pasiunii tăia drumuri netede de hartă".

Dacă la autorul *Patului lui Procust* apelul la domeniul ştiinţei se efectuează în vederea susţinerii acţiunilor personajelor sau găsirii unor metafore şi comparaţii sugestive pentru analiza sentimentelor din perspectiva lucidităţii care sporeşte voluptatea dar şi drama, la Hortensia Papadat-Ben- gescu el formează o atmosferă care duce la pulverizarea voluptăţii, fie prin cufundarea ei în patologic, în sordid, fie prin anihilare, prin aseptizare. În ultimă instanţă, eroii Hortensiei Papadat-Bengescu sînt dominaţi de raţiune şi, de modul de rezolvare a conflictului dintre raţiune şi

instinctua- litate, depinde existenţa lor. Unii ajung să se cunoască şi să se accepte, adoptînd un cod al sentimentelor pentru ceea ce nu sînt capabili să simtă, cum face Coca Aimée, care mimează ceea ce crede că se cuvine în plan sentimental în anumite împrejurări (semnificativ în această direcţie este reacţia la moartea Lenorei). Alte personaje, tot împăcate cu ele însele, îşi satisfac calculat în secret pornirile lubrice, precum doctorul Rim. În schimb, Lenora e proiectată în urma acestui conflict în dementa distrugerii şi autodistrugerii pen- tru că nu-l poate stăpîni cu voinţă în favoarea armonizării raţionale. Lupta interioară din operele clasice şi neoclasice e preluată de Hortensia Papadat-Bengescu şi analizată în re

Qfe Scanned with OKEN Scanne

sorturile ei intime cu efecte dezumanizante, în urma unei disecări, la rece, de o deosebită modernitate.

Apariţia trupului în romanul de dragoste declanşează o campanie înverşunată în presă, denotînd la mulţi literaţinu numai o îngustă şi filistină concepţie despre moralitate, dar şi conservatorism şi prejudecăţi clasicizante în plan estetic. Experienţele de amor fizic ale lui Dănuţ din al doilea volum al Medelenilor (1926) stîrnesc dispute aprige în critica literară. Nicolae Ciobanu semnalează ecoul pe care l-a avut iniţierea lui Dănuţ în viaţa erotică în comentariile cele mai autorizate făcute romanului în momentul publicării sale: „E. Lovinescu, care altă dată va afirma că în literatură singura formă de vulgaritate este lipsa de talent, acum spune că «în *Drumuri* senzualitatea sparge cadrele economiei operei şi se transformă într-un pansenzualism» ,• Pompiliu Con- stantinescu vorbeşte de prezenţa unor «repetate exhibiţii de scene senzuale», văzînd în volum un adevărat «Sabat de obsesiv erotism»„ etc.; Nicolae lorga este contrariat de ceea ce el numeşte «acest amestec curios cu fărîme de aur într-un abundent nisip vînturat în vînt» şi de «senzualitatea rafinată şi bolnavă» a romanului, iar G. Călinescu scrie că, «voind să evoce vîrsta tulburărilor sexuale, autorul presară cartea cu scene lubrice...»

în schimb, G. Ibrăileanu, apărător dintotdeauna ai scriitorului, vede cu totul altfel chestiunea. Plecînd de la ideea că „în Dănuţ din *Drumuri,* d. Ionel Teodoreanu a pictat, adică a început să picteze caracterul tulbure al adolescenţei, amestecul de idealism şi de impuritate" mai departe criticul afirmă : „senzualismul din aceste scene (dintre Dănuţ şi Adina) e, în adevăr, grav, nu are nimic din *grivoiserie* – care transformă naturalismul în pornografie». Dar cele care îl apără pe scriitor cu o deosebită vehemenţă e un coleg de breaslă : Cezar Petrescu. Semnînd cu cunoscutul său pseudonim Ion Darie, autorul romanului *Intuncare* încerca să elucideze disputa, aducînd în discuţie viziunea cea mai recentă ce-şi făcea tot mai puternic loc în literatura cu adolescenţi a vremii, pe plan european. (...).

În sfîrşit, la rîndul său, Mihai Ralea, ajungînd la concluzia că «redarea psihologiei vîrstei de optsprezece ani de către Ionel Teodoreanu e unică în literatura

noastră», ceea ce se poate considera comparativ cu marile literaturi occi-

dentale», propunea explicaţii de ordin psihologic. Astfel după M. Ralea, adolescentul Dănuţ penduleazei între vis şi senzualitate ţ el, zice eseistul, e mereu prins între simţuri şi reverie, construieşte prin cea din urmă şi cheltuieşte prin cea dinţii». Şi mai departe : Această împerechere poate să pară *distonanta.* Numai în aparenţă însă. Visătorul, tocmai fiindcă brodează alături de realitate, fiindcă nu oferă simţurilor altă supapă mai efectivă, e exasperat, în tensiune, în excitaré. Pe de altă parte, senzualitatea puternică, cînd nu-şi găseşte mereu căi de acţiune directă, se revarsă în vis, îi provoacă mereu temele. Visul e de multe ori o formă a sexualităţii».

Dată fiind această stare dual㠹 a psihologiei eroului, M. Ralea considera perfect explicabilă pendularea erotică a lui Dan Deleanu între Adina şi Monica: «între Adina şi Monica, conchide el, iată tocmai situaţia sentimentală a lui Dănuţ.»"[1]

Liviu Rebreanu, în ale cărui romane pasiunea oarbă joacă un rol important, îşi construieşte altfel scena de dragoste decît Slavici, prezenţa trupească fiind subliniată pregnant în relaţia amoroasă. Intre instinct şi raţiune despărţirea e radicală. La Slavici, îndrăgostiţii nu ţin seama de barierele sociale sau naţionale şi iubirea în proza lui (cu excepţia nuvelei *Pădureanca)* triumfă asupra obstacaolelor, într-un conflict cu încă puternic spirit romantic. La Rebreanu, chemarea trupului se dezaureolează de, idilic şi se manifestă antiraţional un moment culminant constituindu-l posesia Nadinei de către Petre Petre din *Răscoala.*

Plimbarea pe care o face goală prin casa femeia, reîntîlnită cu altă semnificaţie şi în *Patul lui Procust* de. Camil Petrescu, probează la Nadina un narcisism condamnabil ca unică preocupare în viaţă. Patima cu rol destructiv în destinul feminin din opera lui Rebreanu nu este îndeobşte pur carnală, se dublează de devotament total şi putere de sacrificiu pînă la crimă, ca în *Amîndoi* sau – contrariată fiind – pînă la sinucidere ca la Ana din *Ion* sau Liana Rosmarm din *Jar.* Instinctul e doar o componentă a patimii pe care Rebreanu, în şpiritul romantic al iubirii mai presus de orice,. nu-l situează în primul plan. Nadina constituie o excepţie

[1] **Nicolae Ciobanu, *Ionel Teedoreanu,* op. cit, p. 160—162.**

[r']-da 89 coala 10

•printre eroinele prozatorului, femeie imorală tocmai pentru ca e imună faţă de pasiune, tratînd raporturile între sexe drept un joc menit să-i omagieze frumuseţea, atractivitatea. -Cînd cunoaşte adevărata satisfacere a simţurilor cu cineva care contravine însă concepţiei de castă, i se face silă de trupul aufoadorat.

Obsesia şi fixaţia erotică, deşi au o mai mică pondere decit la Camil Petrescu, reies evident din romanul *Jar,* unde femeia este aceea care nu se poate lipsi de un bărbat inferior din punct de vedere intelectual şi moral. În *Răscoala* ca şi la Camil Petrescu şi Teodoreanu, femeia semidez- golită se pregăteşte de prologul actului de Împlinire a iubirii cu acel amestec paradoxal de teamă şi curaj, de sfială şi siguranţă de sine$_f$ de împotrivire şi abandon. Felurite ca ori- •gine, caracter şi funcţie narativă, Adina din *La Medeleni,* Tanţa din *Răscoala* sau doamna T. din *Patul lui Procust,* se prepară pentru a se dărui cu reacţii similare, cu acelaşi ultim protest, cu acelaşi gest de ultimă protejare a trupului dezbrăcat.

Liviu Rebreanu simte nevoia să dea şi o ripostă teoretică celor care încercau să cenzureze iubirea din literatură, sub pretextul erotismului nociv. Scriitorul arată că axa etică a unei creaţii artistice depinde de mesajul general al acesteia şi nu de suprimarea unor secvenţe care sínt tocmai menite să aprofundeze realismul faptic şi psihologic. În conferinţa *Literatura şi iubirea,* ţinută în aula Universităţii din Iaşi, publicată apoi în 1939 în *Universul literar* şi reluată în volumul *Amalgam* – ceea ce indică însemnătatea ce i-o acordă Rebreanu –, prozatorul începe .prin a face un istoric al iubirii carnale în operele literaturii universale, ajungînd la concluzia că în epoca sa literatura violează, spre deosebire de perioadele anterioare, ultimul mister .al iubirii.

Trecînd la proza românească a vremii, scriitorul notează •saltul de la prezentarea romantic-restrictivă a dragostei la cea a derulării ei realiste : .„Dacă naturaliştii n-au prea reuşit în pretenţiile lor de ordin social (referinţă la Zola şi urmaşii săi – n.n.), de fericire generală a omenirii, în schimb au izbutit să

> încetăţenească în literatură o nouă libertate pentru iubire. De la ei a rămas pentru scriitor cîştigat dreptul de a se ocupa mai de aproape de actul final al iubirii, de a-l pune în centrul interesului. Concomitent de altfel a venit şi ştiinţa să studieze iubirea sub formă de problemă. S-a zis că e un semn de barbarie faptul că educaţia neglijează sau trece sub tăcere în faţa tineretului tocmai partea cea mai importantă a vieţii, actul procreaţiei de care depinde viitorul omului. S-a început o ofensivă viguroasă împotriva legendelor cu barza aducătoare de copii. S-a demonstrat că ignoranţa în acest domeniu e bazată pe o concepţie falsă, neştiinţifică şi păgubitoare intereselor mari ale societăţii. Pruderia n-are ce căuta într-o societate cu adevărat civilizată (...). După război, problema iubirii a devenit problema sexuală (...). Evident, toate acestea au răsunetul cuvenit în literatură, după război/

Relaţia trup-minte-suflet devine mai complexă odată cu detalierea corpului şi, în pofida convingerilor lui Rebreanu, a cărui demonstraţie e altminteri fără cusur, misterul iubirii persistă. Fascinaţia trupului nu mai e doar frumuseţea ghicită prin îmbrăcăminte, socotită de Ibrăileanu mai enigmatică şi mai cuceritoare în contururile ei nedesluşite. Criticul ieşean ,se arată adversarul descrierii trupului dezgolit, deşi e primul care acceptă scenele de amor din *La Medeleni.* însă descrierea corporală a femeii ca şi sondajul în sufletul feminin i se pare o spulberare a misterului feminităţii. în *Creaţie şi analiză* el declara : „Dacă analiza suprimă misterul sufletului femeiesc şi scade astfel farmecul femeii, apoi moda de azi... îi analizează plastica şi-i micşorează farmecul. Această ultimă «analiză» poate aţîţa instinctele, cu siguranţă că nu ajută pe femei să provoace amoruri turghenieviene. îşi poate imagina cineva pe Liza din *Cuib de nobili* cu rochia pînă la genunchi pe stradă, pînă la supragenunchi cînd stă picior peste picior ? (Dar respectuoasa Liza nu stătea niciodată picior peste picior), şi, în genere, îşi poate imagina cineva compatibilitate în- , tre tonul sentimental şi chiar tonul vieţii în genere, din Turgheniev, şi moda de azi ? Dar ceea ce spunem aici e, în fond, o banalitate, căci moda de azi nu e întâmplătoare» Este şi ea produsul şi expresia stării .de suflet postbelică atît de alta decît pe vremurile şi în societatea lui Turgheniev. Moda de atunci era favorabilă amorului; cea de azi, instinctualităţii. De

aceea, fie zis, în.treacăt, detalierea corpului femeiesc în romane poate să aţîţe pe cititor, ar

(

nu contribuie la acel început de înamorare al lui, necesară pentru â pricepe aşa-numitul -«infinit» din sufletul amantului.

Am adus în discuţie misterul plasticii numai spre a întări consideraţiile noastre cu privire la păstrarea misterului feminin, în vederea efectului operei de artă." [XXXV] Acest punct de vedere, Ibrăileanu îl aplică cu stricteţe în *Adela,* dar derogă de la el într-o oarecare măsură cînd se referă la Adina din *La Medeleni,* „substanţiala Adina", considerată de Dănuţ „totodată ca o Beatrice şi ca o Roşa la Rosse."[XXXVI]

în romanele lui Ionel Teodoreanu, unde există o barieră netă între venere şi madonă, din categoria personajelor feminine pozitive fac parte cele care posedă numai înfăţişare, în timp ce doar celelalte posedă trup. Deşi Olguţa se dezbracă, se îmbracă, se deghizează în băiat, nu-i reţinem decît pletele negre, zvelteţea, obrajii rotunzi şi rîsul contagios. Cît despre Monica sau Manuela din *Crăciunul de la Silivestri,* cine ar îndrăzni măcar să şi le-nchipuie goale? Femeile cu trupul darnic şi descris mai amănunţit sînt condamnabile, iar misterul lor aşijderi pentru că-i făcut din feminitate venală şi minciună. Li se contestă sufletul (mare şi fidel), dar nu întotdeauna şi mintea (ascuţită şi veninoasă, precum a Ioanei Pală din *La Medeleni,* sau a Ninei Tomaş din *Tudor Ceaur Alcaz).* Anişoara din *Crăciunul de la Silivestri* se dovedeşte pînă la urmă nu numai deşteaptă şi credincioasă, dar şi capabilă de dragoste (Nelu îi descoperă în. final sufletul „ca pe o comoară îngropată în adîncuri"). Dar necorespunzătoare idealului feminin romantic rămîne, faţă de eroinele blînde, tînjitoare şi în permanentă expectativă sau faţă de amazoanele tumultuoase, într-o stare de inferioritate, care permite etalarea instinctualităţii şi calculata gospodărire a acesteia : „Dar nu numai asta o determinase să se despartă două luni pe an de bărbatul şi copilul ei. Instinctul feminităţii ei îi sugerase această strategie. La Iaşi – cînd pleca ea – Nelu rămînea în casa lor, cu munca zilnică şi cu absenţa ei zilnică în patul lui.

Se cunoştea. îl cunoştea. N-ar fi înşelat-o. Şi dacă ar fi înşelat-o, ar fi dorit-o şi mai tare. Ştia. Toate oglinzile

---

XXXV **G. Ibrăileanu, *Creaţie şi analiză,* Ed. cit., voi. 2, p. 24.**

XXXVI**. G. Ibrăileanu. *Ionel Teodoreanu : La Medeleni,* voi. 1, Ed. cit, {p. 446.**

Scanned with OKEN Scanne

erau fanfarele acestei certitudini. Cînd rămînea ea la Iaşi pleca împreună cu Raducu.

Prezenţa trupului ei, chiar în vîrsta patului conjugal, însemna atîta tinereţă, încît mintea putea s-o numească abuz, deşi trupul îl accepta orgolios. Din acest punct de vedere, despărţirea însemna odihnă, echilibru, recuperare. Şi Anişoara mai ¿ştia din copilăria ei de la Tîrgul-Neamţ, că postul valorifică fructul".

îndeobşte amanta convertită în soţie are faţă de bărbatul care reprezintă idealul masculin al lui Teodoreanu ^visătorul romantic) mai mult o atitudine maternă după căsătorie. În *La Medeleni,* Mircea Balmuş explică limpede cum descoperă sufletul dincolo de trupul femeii intrată pentru el în categoria fiinţelor instinctuale. Marieta pe care şi-o ia întîmplător drept metresă devine nevasta lui deoarece, acolo unde el nu văzuse decît trupul, îşi’dă seama că există şi suflet. Dar aceasta n-o face pe Marieta să depăşească schema „gospodinelor tip", ea nu se ridică niciodată la viaţa spirituală înaltă a unei Monica. Grija pentru soţ devine tot mai maternă, moleşindu-l şi' transformîndu-l În *Lorelei,* probabil sub impactul apariţiei romanelor lui Camil Petrescu, problematica erotică suferă uşoare modi- .licări. Eroina, se distinge şi prin farmecele trupeşti, nu numai prin cele sufleteşti. Deosebirea între beţia dragostei şi instinctul sexual pur este însă subliniată puternic. Catul Bogdan se întreabă: „— Luli!, Luli, de ce te iubesc? Dar răspunsul era în braţele lui. îi desmierdă obrajii, părul, trupul pe care mîinile alunecau înnebunite, bîndu-şi din ele noua beţie, care dădea foşnet sîngelui şi un întuneric creierului ca un dans în iad". Covârşitoare .însă şînt afinităţile elective, intelectualo-artistice. De aceea misterul şi armonia erotică nu rezistă rivalităţii cu necunoscuta înzestrată cu har literar. Cîtva timp, Catul Bogdan crede că talentata sa epistolieră e întruchipată de prozaica Gabriela, fire înrudită cu Anişoara din *Crăciunul de la Silivestri.* însă înainte de a afla adevărul asupra confuziei tăcute, reacţiile erotice îl avertizează pe profesor asupra diferenţei între amorul pentru Luli şi cel iluzoriu pentru Ga ne a . «Ochii lor se întîlnira. Gabriela pregătindu-se pen ru

noapte. O aşteptă în etac, limitat la o simplă dorinţă fizică^ după cum arcul, cînd se întindea nu-i decit viitorul săgeţii". Ca şi finalul *Ultimei nopţi...,* sfîrşitul romanului Lőréiéi îngroaşă moralist trăsăturile trecînd din zona probelor inefabile ale spulberării sentimentului la justificări explicite. Din personaje complementare cum erau la început, cu mici deosebiri arhetipale între femeia ideală şi cea superioară, cele două eroine devin personaje antitetice. Nicolae Cio- banu remarca : „în relevarea terestrităţii şi utilitarismului Gábrieléi, Ionel Teodoreanu nu poate evita procedeul facil al cufundării personajului în frivolitate şi imoralitate" \

IDelia Enăchescu din *Fata din Zlataust* are trup pentru că-i defăimată din pricina lui. Misterul feminităţii Anişoa- rei stă de ,fapt dincolo de farmecele ei fizice, descrise amănunţit. Onestitatea pe care toată lumea i-o contestă, iubirea pe care o pune în dăruire, dar nu în vorbe, sínt mascate de ostentaţia atractivităţii ei fizice, de puterea de seducţie a trupului. Misterul Deliei, mister al senzualităţii care declanşează odioasa compromitere a reputaţiei sale, precum şi destrămarea căsniciei, nu-i al ei, ci provine din secretul ruşinos al perversităţii Ralucăi. Scriitorul punéin lumină farmecele fizice ale Deliei, deşi ea face parte «ca structură din seria Monicelor şi Olguţelor, din necesitatea de a surprinde sufletul abisal al Ralucăi Sănătescu. Metaforizarea excesiv lirică sugerează la Teodoreanu esenţa erotică, ocolind întotdeauna însă estetica urîtului, plonjarea concretizator artistică în fiziologic şi anatomic Altfel sel petrec lucrurile în opera lui Camil Petrescu. La autorul *Ultimei nopţi....,* prezenţa .trupească a femeii depinde în primul rînd de dispoziţia partenerului masculin, de felul cum acesta o receptează. Trei scene intime marchează începutul şi sfîrşitul iubirii între Ela şi Ştefan Gheorghidiu. în prima, trupul femeii inspiră o irezistibilă atracţie, în a doua „ cu toate că timpul nu-l .putuse transforma foarte mult – i se subliniază cu duioşie micile cusururi, în a treia sínt reliefate numai defectele. Aceleaşi detalii fizice se schimbă în contrariul lor în ochii bărbatului. În prima fază : „Era vînjos şi viu, trupul, în toată goliciunea lui de femeie de douăzeci de ani, tare, dar fără nici un os aparent', ca al

[1] **N. Ciobanu, *op. cit.,* p. 209.**

felinelor. Pielea netedă şi albă avea Itfciri de sidef. Toate liniile începeau, fără să se vadă cum, aşa ca ale lebedei, din ocoluri. Sînii robuşti, din cauza mîinii mele petrecute pe sub talie, prelungeau graţios, ca nişte fructe oferite, coşul pieptului, ca sub ei, spre pîntec, căderea să fie bruscă. Picioarele aveau coapsele tari, abia lipite înăuntru cînd erau alături, lung arcuite în afară, din şold la genunchi, ca şi cînd feminitatea ei ar fi fost între două paranteze fine, prelungi". în faza întîia, la prima vedere, Camil Petrescu pare să uzeze de un procedeu invers celui din proza Hortensiei Papadat-Bengescu. Trupul se însufleţeşte prin sentimentele depozitate în el. Naratorul vrea parcă să ajungă prin intermediul posesiei fizice la frumuseţea morală : „Eu priveam ochii îndoliaţi, care vegheaseră nopţi de-a rîndul deasupra patului prietenei bolnave, mîna palidă care scotea din camera suferindei ligheanul cu pansamente murdare schimbate, aceeaşi mînă palidă care copia zeci şi zeci de f pagini pentru mătuşă. Am prins să caut în tot trupul acesta de prinţesă dornică sufletul, floarea gîndului şi a loialităţii". în a doua scenă, intimitatea creată de-a lungul vremii dă fanării trupului un farmec în plus datorită armoniei între soţi de-a. lungul a cîţiva ani : „Negreşit, .trupul alb auriu al acestei femei nu era fără cusur. Evitînd să aibă un copil ca să nu-şi diformeze corpul, din cauza brutalităţii tratamentului ajunsese la rezultatul opus. Cînd eram furios şi sufeream din pricina ei, simţeam un fel de drojdie de satisfacţie că sînii, nici chiar atunci cînd era culcată pe spate, nu mai aveau acea elasticitate dură de fructe, că acum, cînd se măriseră, alunecau uşor, fireşte prea puţin, înspre coaste, fără să mai afirme neastîmpărata mură, ca un sigiliu al voluptăţii, din vîrful lor. Plinul şoldurilor nu mai avea liniile de liră de la început şi era ciudata corespondenţa între impresia aceasta de scădere, de atrofiere pură a lor şi înflorirea molatică a sinilor. Muşchii coapselor, care erau, în zilele dintîi întinşi, semeţ, de la genunchi pîna la şold, acum se relaxau, mai catifelaţi, mai dulci la pipăit, ’ imperceptibil, spre interiorul picioarelor. Dar atît de inexplicabile sînt întortocherile iubirii, că acum, cînd o simţeam înduioşat alături, tocmai aceste scăderi erau pentru mine prilejuri de voluptate".

Cînd Ştefan Gheorghidiu nu-şi mai iubeşte soţia, acelaşi trup devine flasc, greoi : „Cum sînt culcat pe

Scanned with OKEN Scanner

spate, cum sînt fără chef, ea are inspiraţia nefericită să facă singură demersurile îmbrăţişării... Prin cămăşuţa fină, aşa cum stă în genunchi, aplecată deasupra mea, .sînii îi atîrnă ca două pungi şi pîntecul .a început parcă să se îngroaşe. Chiar după ce m-am însurat, prietenii mă îmbiau la petreceri cu cocote, dar şi cînd izbuteau să mă convingă şi ori- cît erau de frumoase, aveam impresia că mă culc cu manechine de cîrpă, fără acea căldură tainică animală, care, cînd ţi-e scumpă, te înduioşează şi te deznădăjduieşte în nebunia unei totale îmbrăţişări. Nevasta mea e albă şi cu precizări de grăsime, iar eu aş vrea în clipa asta să simt pe pieptul meu genunchi mici ca merele şi să descopăr colţuri noi într-un trup de ţigăncuşă subţire şi cu muşchi nervoşi.[4'] În realitate, femeia e aceeaşi care veghease prietena bolnavă şi copiase pagini pentru mătuşă, dar sentimentele partenerului s-au schimbat, proiectîndu-se asupra trupului. Calităţile adevărate sau părelnice dispar, iar corpul contemplat cu luciditate ostilă se urîţeşte. înainte de a avea certitudinea trădării, Ştefan Gheorghidiu nu o mai găseşte atrăgătoare pe Ela şi atunci îi retrage însuşirile dinainte, generate de atmosfera afectivă a interpretării lor. Iluziile despre generozitatea Elei se spulberă şi ele, devreme ce această generozitate nu se înscrie în sentimentul de devoţiune pentru el.

Bunătatea este pentru Camil Petrescu un har al femeii superioare. Elevaţia doamnei T. constă în principal în această bunătate, calitate asupra căreia vom reveni, printre componentele senzualităţii în opera camilpetresciană. în lucrarea sa *Logica dinamică a contradictoriului,* Stéphane Lu- pasco susţine că absolutul este afectivitatea. Logicul nu e niciodată dat ; el devine. Iar conştiinţa nu e nici ea imobilă, ci în mişcare. Afectivul este întotdeauna un dat şi o stare. Spre deosebire de logic care există, adică stabileşte relaţii în vederea cunoaşterii, afectivitatea este. Etica şi estetica (fapta şi creaţia), ca şi erosul şi mistica dobîn- desc un nou sens, ţinînd seama de raportul abisal între logic şi afectiv, raport care joacă un rol catalizator între cele două fenomene. Putem conchide în lumina acestei teorii ca certitudinea, absolutul pe care eroii lui Camil Petrescu, negăsindu-le în logica vieţii, le caută în femeie prin intermediul senzualităţii, sînt, în realitate,

absolutul afectiv care, în conexiune cu logicul, ar permite o catalizare, împăcîndu-l pe personajul masculin cu existenţa. Sub acest aspect, modalităţile complexe de construcţie la nivelul compoziţiei şi personajelor *Patului lui Procust* sînt semnificative. Pe de o parte, nici Fred Vasilescu nici doamna T. nu-şi confiază preocuparea centrală a existenţei imediat, ci pe căi ocolite, prin intermediul istoriei altui sau altor personaje. în scrisorile doamnei T. avem de-a face cu D., tip trist dar şi dezgustător, menit să pună în evidenţă calităţile lui X. (alias Fred Vasilescu) şi deci să dea mai mult conţinut iubirii nemărginite pe care eroina i-o poartă. în însemnările lui Fred, în vederea aceluiaşi scop de a reliefa însuşirile fiinţei iubite, se subliniază inferioritatea Emiliei şi, totodată, îngemănarea de destin erotic a aviatorului şi al lui Ladima. S-a observat subtilul joc al simetriei între personaje şi al perspectivelor morale şi filozofice pe care acestea le deschid. Ne vom opri asupra uneia din funcţiile simetriei revelate într-uri studiu care ni se pare important pentru cheia personajelor camilpetresciene şi anume, aceea de a descoperi prin similitudinea relaţiilor, în ciuda diferenţelor apreciabile dintre termenii lor, mecanismul psihologic comun, acela al iluzionării.[XXXVII] Vrînd să opună femeia superioară celei de joasă speţă, prin interpretarea unor atitudini simetrice în planul eroticului, autorul foloseşte antiteza. Bunătatea care o determină pe doamna T. să-i cedeze fără amor lui D. (şi, de altfel, la început şi lui Fred), deoarece moralmente simte nevoia să răsplătească un gest frumos ori o iubire constantă, o înalţă pe eroină. Aceeaşi situaţie în cazul Emiliei (căci micile servicii făcute de Ladima contează atît de puţin faţă de sărăcia şi înfăţişarea lui mizeră) o coboară pe actriţă în ochii cititorului. Curăţenia - corporală şi igiena strictă a doamnei T. îi dovedesc sensibilitatea ; ale Emiliei – meseria pe care o face. Umilinţele la care îl supune doamna T. pe D. demonstrează corectitudinea, respectarea adevărului sentimental ; t cele impuse de Emilia lui Ladima sînt odioase (deşi aceasta le mai estompează sub vălul minciunii). G. Călinescu socotea ca false cele două ipostaze feminine, doamna T. „prea cerebrală" şi Emilia „prea bestie", acordînd^ credit versiunii

XXXVII Ion Rotaru şi Sorin Alexandrescu, AnaWze *literare şi stilistice, Patul lui Procust* (S.A.), Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1965, p. 130.

obiective a „dosarului de existenţe” a cărui autenticitate stă tocmai în subiectivitate şi relativitate, nu numai în ce priveşte punctele de vedere ale personajelor, ci şi în interpretările diferite date de autor aceluiaşi gest trecut prin prisma afectivităţii sale. Iluzia faţă de ei^ înşişi şi faţă de lume îi împiedică pe Ladima şi pe Fred să trăiască, fiindcă nu găsesc calea .să se impună într-o societate unde^ sînt de la început manevraţi fără voie. Ladima cînd se împotri- , veşte e azvîrlit în neagra mizerie. Fred, „viţelul de aur”, e luat în derîdere şi de prieteni şi de oamenii pe care-i admiră – căutînd rin van să se apropie de ei – atunci cînd vrea sa facă şi altceva decît să se mulţumească cu condiţia de băiat de bani gata. între cei doi şi femeile pe care le iubesc se statorniceşte un insuportabil .raport de dependenţă ce determină încercarea de restabilire a egalităţii prin autoiluzionare. Ladima visează căsătoria cu Emilia, deşi tot ce ar putea şti despre ea, dacă ar dori să afle, ar arăta absurditatea acestui proiect. Lui Fred doamna T. îi inculcă gusturile, preferinţele şi manierele erotice, nepervertite dar excesive pînă la demenţă. Doamna T. nu cunoaşte saţietate şi răbdare, ia totdeauna iniţiativa. îi trimite sau aduce flori, îl învaţă să preţuiască mîncărurile sau peisajele, decide cînd poate să reinstaureze relaţiile trupeşti. Sub delicateţea ei, în mănuşa de catifea, se simte mîna de fier; femeia independentă şi sigură de sine stă mereu de veghe. ,Deşi suferă cînd se desparte de Fred, se resemnează şi-şi duce mai departe existenţa, în timp ce prea iubitul aviator, ferindu-se instinctiv de apropierea totală, se ţine .mereu la curent cu existenţa ei, mistuit de „faptul cumplit care e cancerul vieţii mele, care mă face să fug de femeia iubită”.

Dragostea atît pentru doamna T. ca şi pentru Emilia constituie o probă de confirmare a esenţei lor feminine, în pofida aparenţelor. Epiilia vede în iubirea pe care o inspiră o dovadci a respectabilităţii la care tinde, deşi nu se hotărcişte să-şi părăsească meseria lucrativă pentru un trai plin de* lipsuri. De aceea păstrează laolaltă cu scri

sorile lui Ladima şi fotografia „logodnicului" mustăcios. La •doamna T, există speranţa de a fi pur şi simplu iubită cu adevărat după eşecul mariajului ,şi despărţirea de Freci fiind mereu disponibilă. Căci, la drept vorbind, dintre toţi presupuşii admiratori, credincios îi rămîne doar D. (iar el oare nu caută ,în ea farmecul idilei din adolescentă ?) Resemnarea doamnei T., automulţumirea Emiliei, indică o simetrică, posibilă echilibrare în antiteză cu destrămarea interioară a lui Fred şi a lui Ladima. Încercarea acestuia din urmă să însceneze amorul pentru doamna T., fiindcă nu reuşeşte să depăşească impasul pierderii Emiliei, oferă un paralelism cu înscenarea, probabilă, a accidentului lui Fred. La femei iluzia e încă posibilă, ,1a bărbaţi, nu. Autorul epilogului <şi el cucerit de farmecele doamnei T., îi prevede o viitoare legătură de dragoste.

în ambele, romane ale lui Camil Petrescu,. femeia, în clipa cînd nu este sau nu mai este o proiecţiei a năzuinţelor bărbatului, subminează cuplul fie prin superioritatea, fie prin inferioritatea ei, după o perioadă mai lungă sau mai scurtă de intimitate. Ca măsură de prevedere, personajul masculin pune între el şi femeia iubită un stop în amorul fizic. Fred cel sensibil procedează pentru obţinerea acestui rezultat cu neasemuită grosolănie. Ladima îşi dă o scuză romantică pentru a amina sentinţa care să-i distrugă iluzia : ,,Nu am părăsit nici o clipă nădejdea că tu ai să fii nevasta mea. Dacă nu am făcut nimic care să-ţi ajate cît de adîncă şi nestrămutată e dragostea mea, dacă nu ţi-am cerut decît cîte un sărut, a fost pentru că te iubesc atît de mult, că nu doresc să fii a mea decît ca nevastă..."

S-au emis diverse păreri contradictorii asupra misoginismului lui Camil Petrescu. Autorul se apără de o asemenea acuzaţie, afirmînd în *Ultima noapte...:* „Bineînţeles trebuie sa fii dintre cei care cred (în nobleţea feminităţii în general, dintre cei care ,au jucat totul pe cartea ei, ca sa vorbeşti de neruşinare şi infamie[1]'. Dar (fenomenul nu e a î de simplu. Ce înţelege Camil Petrescu prin nobleţe temi- nină ? Răspunsul îl găsim formulat ca un deziderat n- tr-una din *Notele zilnice:* „Ah, o femeie care sa ne [a 1] puţin frumoasă, incit să nu se observe, sa-ţi. *[ase] *** '

•atît de senzuală ca să-ţi caliiieze nervii, atit de maradă, incit cu averea ei să poţi realiza Etica, Estetica[r]

Sociologia"[XXXVIII]. Evident, o socoteşte un subordonat şi nu un egal. Cînd nu respectă acest raport, ea ajunge o Cătălină,, cînd depăşeşte capacitatea partenerului devine stînjenitoare. Şerban Cioculescu trăgea concluzia : „Individualist fără scăpare, Camil Petrescu nu poate crea în ordine masculină decît bărbaţi după chipul şi asemănarea sa, iar în ordine feminină, decît femei instinctive şi slabe, dacă fac o excepţie pentru Ioana Boiu, eroina din *Suflete tari,* care nu e altceva decît o replică feminină a prototipului său masculin[1'. XXXIX] Aparent criticul are dreptate în sensul încercării scriitorului de a arăta dependenţa femeii de bărbat, dar conflictele din piesele şi romanele sale nu sînt declanşate tocmai de punerea acestei dependenţe sub semnul întrebării ? Fie datorită lipsei de elevaţie, fie datorită interesului, dar de multe ori fără un motiv precis, răsturnarea raportului de dependenţă a femeii devine cheia operei camilpe- tresciene. Această situaţie îşi are sorgintea şi în faptul că gînditorul modern care era Camil Petrescu nu putea să nu recunoască posibilităţile femeii, capacitatea ei. Logica îl face s-o creeze nu numai pe Ioana Boiu, dar şi pe doamna T., împodobindule cu multiple calităţi de toate felurile, în special pe a doua – într-atît înêît superioritatea ei îl striveşte pe partener, ceea ce, în pofida declaraţiilor sale – în ab- stracto – e intolerabil pentru scriitor şi netolerat de eroul său.

în ciuda eroticii .îndrăzneţe din paginile camilpetres- ciene, e evident protestul faţa de reducerea dragostei la relaţia trupească, deşi corpul e descris în cele mai diverse posturi şi cu complete detalii fiziologice. Polemizînd, ca de obicei, în teatru şi roman cu opiniile acreditate, istorice sau estetice, Camil Petrescu răspunde, parca, în *Patul lui Procust,* afirmaţiilor lui Ibrăileanu. Pornind de la comparaţia frumuseţii corporale a Emiliei cu a doamnei T., se ajunge la generalizare : ,,Se spune adesea : Femeile nu trebuie să arate prea mult din corpul lor, căci atunci dispare «mişte-

---

XXXVIII Camil Petrescu, *Note zilnice* (1927—1940), text stabilit, note, comentarii, indice de nume şi prefaţă, de Mircea Zaciu, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1975, p. 38.

XXXIX Şerban Cioculescu, *Camil Petrescu, Adevărul,* an 43, nr. 14386, 18 noiembrie 1930, p. 3.

rul, atracţia»... Ca şi cinci misterul unei femei ar sta în sexul ei, iar nu în sufletul ei. Unii merg mai departe şi se întreabă cu îngrijorare, auzind^ despre progresele nudismului. Cum ? Să dispară ceea ce făcea misterul femeii, îmbrăcămintea ? A- tunci dispare feminitatea.

Dar sînt femei goale ca un măr, care au mai mult mister decî-t zeci de femei îmbrăcate pînă sub bărbie. (...) Se spune că unii, socotind iubirea cu veleităţi de alegere şi exclusivitate, drept o prejudecată infiltrată de spiritul burghez, au încercat s-o desfiinţeze printr-o educaţie contrară, tratînd amorul ca pe un instinct, asemeni celorlalte, fals împodobit pînă acum cu o aureolă pasională. A fost redus la stricta lui importanţă prin educaţia neipocrită a sexelor laolaltă, prin nuduri integrale, pe stradă chiar, şi prin încurajarea împerecherilor libere. Eroarea cea mare a fost că au crezut că amorul în acestea rezidă... Dar .doi inşi pe o plaje, în care e o învălmăşeală de picioare şi mîini, se gîndesc şi se simt ei pe ei înşişi cu totul deosebiţi de ceilalţi, care rămîn tot atît de numeroşi şi de asemănători între ei ca pinguinii pe mal. Numai că s-au gî-ndit .şi au şi creat o nouă realitate/'

Dezgolirea trupului ca mijloc de caracterizare a personajului feminin cunoaşte o spirală în romanul nostru interbelic. La Ionel Teodoreanu, unde liricul şi narativul tind vag spre analitic, impudicitatea aparţine femeilor fără resurse intelectuale. Plastica trupului constituie singura lor posibilitate de comunicare. Adina, conştientă de acest lucru, se codeşte să-i scrie lui Dănuţ mai mult de cîteva cuvinte (desigur în epistoleria lungă şi încărcată din ciclul Medelenilor practicată şi de Dănuţ şi de Olguţa şi de Mir- cea, biletele Adinei de numai o pagină sînt succinte). A- ceastă rezervă se explică : ,,Singurul ei stil era trupul, pe care-l mînuia cum voia. Nu ştia să scrie. Tot ce punea pe trup cădea bine; pe hîrtie, nu (...) N-avea darul de a pune în cuvînt nici bătăile inimii, nici îngemănata curbă a sinilor, nici culoarea ochilor, nici lumina parului. Nu ştia sa pudreze cuvîntul, nici să-l îmbrace astfel îneît mai aţîţa- toare să-i fie goliciunea, nici să-i dea descuiajarea umerilor, nici candoarea buzelor, nici ritmul coapselor, nici parfumul părului[11]. În *Putui lui Procust* exista o nuanţare între libertatea trupului gol şi impudicitate. Emilia nu ezita

Scanned with OKEN Scanner

în a se dezbrăca, în a fi văzută goală alături de amantul întîmplător de către sora ei sau de către altcineva. Trupul îi este un instrument de lucru şi îl tratează^ ca atare spre stînieneala lui Fred. Doamna T. pudică, are însă cultul trupului gol, cult inclus într-o estetică generală şi devenit disciplină fizică în spiritul unei sănătoase educaţii germane, li place să se plimbe nestingherită goală prin casă. Amorul îmbrăcată sau în locuri neadecvate o umple de dezgust.

De la contemplarea trupului feminin de către bărbat, ajungem în romanele lui Sebastian la autocontemplarea lui atentă şi înţelegătoare de către eroină. Scena băii fierbinţi pe care o ia Nora din *Accidentul,* după ce cade pe stradă, determină o evaluare a trupului regăsit aproape intact. Prezenţa alături a salvatorului ei, pe care abia l-a cunoscut, n-o deranjează de fel; dar nu pentru că vrea să-i înflăcăreze imaginaţia precum Emilia pe cea a clienţilor ej, ci datorită unei comportări fireşti, de camaradă, lăsînd deschisă perspectiva amoroasă fără ostentaţie, insistenţă ori prejudecată.

În romanul ciclic ,al lui Stere,'trupul e departe de a deţine taina sacră a feminităţii. El prefigurează un simbol şi cel mult un legămînt care certifică iubirea. Intre mister şi idealitate Stere ţese alte legături decît Gib Mihăescu. Din respect pentru femeie ca egală a bărbatului, se naşte admiraţia care întrupează idealul feminin, îl face concret şi accesibil. Totodată însă, autorul ajunge, acordînd acelaşi nimb multor femei, să le pună sub un numitor comun al idealităţii fără deosebire şi fără aprofundare psihologică. Femeile de calitate devin toate „femeia", fiinţă minunată prin eroism şi putere de sacrificiu. Cu un rudiment de fizionomie Py^Pffe [e]^[e] intră în- categoria tovarăşelor de luptă sau de viaţă, împărtăşind ţelurile revoluţionare ale personajului autobiografic Vania Răutu. Atitudinea romancierului faţă de femeie se susţine mai mult teoretic, episoadele amoroase fiind convenţionale şi livreşti. Liniile trupului femeiesc inspiră mai presus de desfătarea simţurilor o satisfacţie estetică, sînt înălţate în artă ca o năzuinţă umană veşnică, avînd capacitatea de a crea martiri. Pornind de la impresia ce i-a făcut-o luptătoarea narodnică Maria Culiceeva, autorul generalizează normele frumuseţii femeii : „E ceva neînţeles, misterios în

Maria. Cînd o priveşti, ţîţi dai bine seama că nu

din frumuseţea convenţională a trăsăturilor feţei, nici din liniile corpului ei, radiază acel farmec nebiruit care o caracterizează. Independent de exterior, în toată firea ei ea impresionează ca un ,fel de sublimat al feminităţii. Simţi că pentru asemenea femeie ai putea primi cu bucurie toate caznele – şi nu pentru un .sfert de oră de... gimnastică...

Ce grandioasă e concepţia homerică, după care două popoare se războiesc decenii pentru o femeie ! Ea singură ar ajunge să învedereze geniul Eladei antice. Şi doar acei ostaşi crunţi nu puteau visa la JElena cea frumoasă pentru... gimnastică ! Dar legenda Nitocris ? Mii de generaţii nesfîr- şite de felahi .vorbeau despre fantoma unei femei care ar locui în piramida faraonului Nykerinos de la Giseh. Ea ar apărea din vreme în vreme înaintea unui bărbat, goală şi prea frumoasă – şi acesta înnebuneşte de .dragoste nestinsă.(...) Aici farmecul eternului feminin a biruit nu numai moartea, ci şi uitarea – milenii de uitare !..." Dacă în întregul ciclu elementele socialiste din gîndirea lui Stere duc la o concepţie nouă, avansată despre femeie şi roiul ei în . societate, prozatorul nu evită capcana absolutizării, de astă *j* dată nu coborînd-o, ci aşezînd-o pe un piedestal. Relevînd din fiecare prietenie sau dragoste aspectul idealizat al femeii, ştergînd diferenţele dintre caractere, figurile rămîn abstractizate, nu îndestul de convingătoare. Cînd îşi aduce aminte de cele care au trecut prin viaţa lui, în timp ce contemplă muntele Roşa, personajul autobiografic confirmă,că eroinele sale rămîn gracile umbre: „Chipuri graţioase şi transparente, şi totuşi vii şi vibrante încă în adîncurile inimii sale : Ilenuţa... Undina... Fanny... Tania... Maria Culiceeva,..» Elisa... Şi toate se şterg, se topesc, biruite de o singură icoană, născută din veşnica nostalgie a idealului, estompatei în plutirea de lumini opalizate..." Varvara Lieşcova încearcă să-i stăvilească această tendinţă de idolatrizare făcîndu-I atent că, eliberată din jugul unei poziţii sociale inferioare de lungă durată, precum şi de prejudecăţile curente, femeia are dorinţi şi simţiri similare cu ale bărbatului. Răutu sfielii resimţite faţă de femei o explicaţie care va r [m] în continuare temeiul dar şi scuza comportării sale c • El le consideră alcătuite dintr-o materie sensibi a mai i şi prin aceasta superioare : ,,Femeile sînt mai ine, a flete mai delicate, mai diafane decit ale noas re.

f

ori am putut admira – cu un dureros sentiment de inferioritate – spiritul lor de jertfă, eroismul lor ca şi nemărginitul izvor de simpatie, de altruism care bate în inima lor". Acest punct de vedere îl va aşeza pe eroul lui Stere la antipodul celor cazuişti şi rezervaţi, ori suspicioşi şi veşnic nesatisfăcuţi din opera lui Ibrăileanu, Camil Pe- trescu şi Holban. Credul pînă la naivitate. Vania Răutu trăieşte cu .fiecare legătură sentimentală, iubirea perfectă, spulberată de împrejurări sau misiuni umanitare de ordin superior. O banală aventură avută cu soţia ministrului Nitza – Vasilescu este ridicată la rangul de poveste de dragoste, sacrificată pe altarul datoriei la chiar îndemnul iubitei. Tendinţa de a generaliza, de a găsi în orice femeie „femeia" în ce are ea sublim (dar nu şi unic) îl duce pe -erou la mitul platonician, mult invocat în romanul nostru interbelic, în volumul În ajun el e menţionat nu drept o căutare precum la Rebreanu sau Aderca, ci ca o ilustrare fericită, a fuziunii desăvîrşită „a două suflete în armonioasa contopire într-o singură fiinţă a soţilor predestinaţi din veşnicie". Patima trupească subordonată comuniunii intelectuale este descrisă cu exterioritate şi bune maniere care o desenzu- / alizează total. Despre Ivonna se spune: „Ea nu cunoştea făţarnicele manevre de cochetărie şi nu se jena să se arate în faţa lui Răutu cu o delicioasă impudicitate în nuditatea ei sculpturală. Nu arareori în muzee se oprea în faţa marilor creaţiuni, discutînd liniile corpului uman. Mai cu seamă o entuziasma David şi Michel-Angelo. Nu se sfia să facă comparaţiuni îndrăzneţe şi sugestive. Totuşi nu avea nimic de bacantă. Şi aicum, îngenuncheată în faţa iubitului, ea evoca icoana duioaselor sfinte ale lui Rafael cari şi^ cuprinse de extazul religios, radiază de feminitate caldă, de blîndă pietate şi supremă armonie. în dragostea ei, în adevăr această radiere spiritualiza şi înălţa şi cele mai păgîne debordări, transfigurînd pasiunea ei ca o sublimizare a celor mai adînci porniri ale inimii omeneşti."

Rezervă, la Ibrăileanu, pudoare şi livresc în imaginea erotică la Stere, indică la primul prin analitism delicat, la altul prin naivitate şi idealizare, viziunea despre dragoste a unor creatori dintr-o generaţie anterioară celei ale lui Camil Petrescu, Sebastian, Aderca, Holban. Deşi apariţia *Adelei* şi a ultimelor

Scanned with OKEN Scanner

volume din *În preajma revoluţiei* e

posterioară *Ultimei nopţi...,* avem de-a face cu opere de la apusul vieţii sentimentale a autorilor lor. Preţuitori ai femeii şi adepţi – (în spiritul opţiunilor lor social-politice

---

ai emancipării acesteia, Ibrăileanu şi Stere sînt totuşi tributari, în concepţia despre, revelarea erosului, unei epoci revolute. Dominaţi de literatură, îşi închipuie eroine de natură turghenievianǎ,. tălmăcind din această perspectivă gesturile şi cuvintele personajelor feminine, atribuindu-le mister sau exaltare. În ciclul *în preajma revoluţiei,* nu accidental militanta Varvara Lieşcova, întîlnită în exilul siberian şi distinsa cuconiţă Ivonna, îl pomenesc cu aceeaşi vibraţie pe Turgheniev cînd vine vorba despre amor. Lieşcova îi spune lui Vania : „Dar adu-ţi aminte de romanele lui Turgheniev : un amor adevărat e întotdeauna nenorocit. Fiindcă el nu se poate naşte decît din setea infinită, care nu poate fi niciodată satisfăcută, nu poate fi potolită. Dar tocmai în nenorocirea aceasta poate -stă şi suprema fericire pentru că te ridică deasupra banalităţilor existenţei. îţi ascute mintea, îţi oţeteşte voinţa, îţi da aspiraţiuni eroice, capacitatea de jertfă...[11] Din alt unghi decît cel al luptătoarei îşi justifică preferinţa Ivonna, comparîndu-l pe Turgheniev cu Tolstoi şi Dostoievski: „...Turgheniev e un prieten care citeşte în inima unei femei, pătrunde .în tainiţele ei cele mai ascunse şi cu p delicateţă şi caldă prietenie, caută s-o lămurească pe ea însăşi de ce se petrece în sufletul ei, să-i vină în ajutor... Nu cunosc nici un alt poet care posedă atîta farmec, pentru că ştie.să iubească o femeie pentru dînsa nu pentru el..." Eroina din *Adela* se împotriveşte, mai bine conturată psihologic, acestei aure livreşti pe care prietenul vrea să i-o atribuie : „Cineva mi-a spus odată că Turgheniev se apropie de femeie ca de un sanctuar (...ţ Dar femeilor nu le place să fie tratate ca nişte sanctuare Nu sîntem sanctuare !"

Pentru Ibrăileanu şi Stere femeile întruchipează reveria literară. Pentru Holban, cum am mai arătat, eroinele din cărţi devin termen de comparaţie pentru icele din viaţă, personajul masculin autoironizîndu-şi tocmai tentaţia de a a- mesteca livrescul cu existenţa cotidiană, de a respinge rea Iul şi palpabilul imperfect din cauza idealizării erotice ge nerată de figurile literare.

Deşi se glosează mult despre misterul feminităţii şi Ia Hóiban şi la Sebastian, enigmaticul începe să se estompeze în cursul analizării mecanismelor psihologice ale eroilor. Despărţirea realului de livresc contribuie la înţelegerea arătată de personajul masculin faţă de femeie şi de înfăţişarea complexităţii omeneşti a acesteia care nu intră în tipare prestabilite. Capriciul şi misterul, drept trăsături ale eternului feminin nu mai sínt privite convenţional.

E uimitor ce puţin loc are trupul în romanele de dise- care erotică ale lui Hóiban. Scenele intime sínt evocate doar, prin cîteva sugestii ; ce contează rămîne efectul lor asupra dăinuirii relaţiei amoroase. în O *moarte care nu dovedeşte nimic,* în episodul dezvirginării Irinei se menţionează doar sînii goi. Bărbatul domină femeia, mai ales pe plan intelectual şi aşa o şi cucereşte. Posesia fizică e un corolar, o paranteză în timpul lecturii sau al discuţiilor literare între cei doi.

Pe erou îl interesează senzualitatea iubitei doar atunci cînd prin reluarea raporturilor intime doreşte s-o împiedice să se gîndească la căsătoria cu altul. Romanul *Ioana* aduce puncte de vedere noi în sondajul feminităţii. Motivul surprizei pe canavaua obişnuinţei, pe care «îl semnala Beau- marchais cu ironie ca pe o necesitate, devine la Hóiban un semn al alterităţii femeii faţă de bărbat. Surpriza guvernează relaţia amoroasă în Ioana încă din momentul armoniei totale, mult înainte de epoca sfîşierilor reciproce. Mîn- dria bărbatului de a fi transformat, fecioara în femeie nu se manifestă imediat după /posesie, ci la cîtva timp cînd el constată cu mirare schimbarea petrecută: „Pe Ioana am descoperit-o adolescentă, cu mine crescuse şi .se împlinise, şi din cauza dragostei pentru mine se .făcuse femeie. Dacă cineva n-o văzuse de multă vreme, reflecta neapărat: «Cum te-ai schimbat, Ioana!», înţelegînd prin această vorbă, de- sigur, şi preocupările care se schimbaseră, şi obiceiurile,, şi rochiile cu totul altele, dar mai ales transformările fizicului. Eu nu-mi dasem seama de nimic. Şi acum, la gară, după trei zile de despărţire (poate şi din cauză că Ioana retrăia emoţiile ca la început), am reconstituit aerul ei provincial, care mă izbise la prima dată, şi apoi, pe rînd, tot ceea ce i se întîmplase cu mine, căci se mărise, se îngră- şase

uşor, avea o prestanţă de femeie (am reflectat: [f] *«Ce*

uimitor i-ar sta intr-o rochie de bal!»), şi eram mîndru ca şi cum minunea ^i se datoreşte numai mie". Elementul surpriză necesar naturii reflexive a eroului, dar şi habitudinii pîndite de plictis, devine pivotul analizei psihologice a personajului masculin. Chinuitoare dar interesantă pentru Sandu, ajunge Irina numai cînd îi dă vestea neaşteptată a eventualului ei mariaj, cînd Ioana are o temporară legătură cu altul, cînd Dania se deosebeşte de el prin mediul social şi etnie. De aici o succesiune de constatări despre alteritatea femeii, ţinînd de esenţa feminităţii în care instictualitatea îşi are locul ei. Aceşte constatări apar în romanele lui Hol- ban (cu toate că autorul protestează împotriva generalizării) sub formă axiometrică : „Misterul feminin... Nu este nevoie să asişti, cum am asistat, la întîmplări mari ca să te înfiori. în mijlocul conversaţiei celei mai tandre, cînd femeia este de perfect acord cu tine, «şi aprobarea ei vine complect, fără să fii deloc vinovat, printr-o vorbă neprevăzută distruge construcţia tuturor .planurilor" sau „Cu noi bărbaţii nu se pot petrece surprize, chiar dacă am trăi viaţa cea mai aventuroasă. Sîntem conştienţi de ce am făcut, sau, în orice caz, ne luăm răspunderea pentru tot ce a fost, pentru noi înşine. De aceea poate sîntem mai puţin proaspeţi, purtăm întotdeauna după noi întreg trecutul. Femeile trec prin toate transformările, renăscînd de fiecare dată. Par, în momentul trăirii, că pun toată frenezia corpului şi a sufletului, şi totuşi, după un timp constaţi că pentru ele n-a fost deţît o închipuire. Nu mai recunosc nimic din propria lor viaţă trecută, şi nici nu au ambiţia s-o salveze, pentru a avea o scuză. Ca valul fermecat care se apropie de mine, plin de sunete şi de scîntei, dar curînd se destramă, ca să încerce o nouă construcţie". Unele din aceste reflexii marchează de fapt şovăiala masculină de a permanentiza legătura şi, precum altădată în cazuistica lui Codrescu ori J3îz^, stau la baza atitudinii lui Sandu, ceea ce a şi provocat interpretările călinesciene despre lipsa de înţelegere reală a autorului faţă de femeie, menţionate anterior. Următoarea cugetare se aplică mai mult eroinelor din cărţi . „Femeile nu se tem să facă nici o imprudenţă ca să ştie toată lumea, sînt în stare să mărturisească >oricui amoru , să braveze pe oricine dacă e nevoie, în timp ce bărbatul nu mă refer la secături – păstrează discreţie, nu ca s nu o

Scanned with OKEN Scanne

compromită pe iubită, ci clin timiditate, clin oboseala dea da explicaţii tuturor, poate din ezitarea de a anunţa o hotărîre definitivă*[1]. De altfel, livrescul revine frecvent, voluntar sau involuntar, în judecăţile făcute. Dar cînd realitatea îşi ia ca punct de referinţă literatura, autorul opune, şi în privinţa reacţiilor în intimitate, logica personajelor literare lipsei de consecvenţă şi întîmplătorului cu care reacţionează cele din viaţă : „în femeile din romanele ruseşti găsesc-, alături de intensitatea sentimentelor, şi capriciul cu care se produc ele. La francezi, agitaţia Hermionei depinde de Pi- rus, după un plan matematic. Agitaţia Ioanei n-are de multe ori nici un fel de explicaţie.(...J Dar, în definitiv, e pueril să asemăn pe un om cu un pi ano, care are un spaţiu bine calculat între sunetele clapelor".

Cu *Ioana* avansăm*[1] cel mai mult spre surprinderea acelei alterităţi care nu exclude egalitatea între sexe atît în raporturile fizice, cît şi ân cele psihice şi intelectuale. Senzualitatea difuză a femeii, sensibilitatea faţă de gestul .mărunt, mai neaşteptatele schimbări de dispoziţie etc. sînt semnalate nu ca trăsături care s-o pună într-o situaţie de inferioritate faţă de bărbat. în amor, fără a ocoli carnalul, autorul nu-i acordă însă un loc prioritar precum Camil Pe- trescu, nici nu-l detaşează de femeia ideală ca Ionel Teodo- reanu. Stăruinţa lui Holban urmăreşte punctele de contact temperamental. Intr-adevăr, cei doi îndrăgostiţi se torturează reciproc din nevoia amîndurora de a-şi investiga cu luciditate fiecare mişcare lăuntrică, pîndind totodată reacţia partenerului. Ne întrebăm aproape, dacă ar lipsi drama geloziei, cum şi-ar alimenta această nevoie de chinuire, devenită indispensabilă iubirii lor.

Ioana, ca şi doamna T., se află în categoria femeilor superioare datorită inteligenţei şi culturii care nu sînt numai enunţate de cei din jur precum în *Patul lui Procust* (căci scrisorile eroinei lui Camil Petrescu nu dovedesc decît simţ de observaţie şi o alcătuire mai senzitivă), ci intră în acţiune în argumentele discuţiilor, în apărarea preferinţelor literare. Comuniunea fizică şi sentimentală depinde de tă- rîmul predilect al culturii în care \e mişcă cei doi amorezi. Statornicia dragostei purtată de Ioana lui Racine, pe care al doilea amant, spre deosebire de Sandu, nu-l admiră cum trebuie, constituie o

demonstraţie a faptului că aventura nu a satisfăcut în femeie adevăratele fibre sufleteşti, că deci n-a contat prea mult. Relativismul proustian slujeşte în reliefarea egalităţii între cele două personaje principale, ambii eroi avînd dreptate de a se învinovăţi, cu aceeaşi forţă intelectuală şi spirituală unul pe celălalt, de ruptura produsă : „Nimeni, notează Sandu, n-ar putea să răspundă precis nici măcar cine a fost MAI vinovat. Aceste rînduri sînt complect nedrepte. Ar trebui să-şi scrie şi ea romanul ei, aşa cum îl vede ea, şi nu cum îl transform eu, căci ,consider pe Ioana egală cu mine şi în stare să-şi noteze cele mai impalpabile stări sufleteşti. Din lectura celor scrise de amîndoi un al treilea ar putea să-şi facă o convingere". Orgoliul bărbatului, care în O *moarte care nu dovedeşte nimic* era singurul sentiment implicat în relaţia amoroasă, trece acum într-o altă postură faţă de femeia care nu-i numai un cobai al certitudinilor despre absolutul iubirii, ci într-adevăr partenera dorită, putînd susţine duelul ce se dă între două vanităţi similare.

În afara pendulării între surpriză şi cunoaştere, romanele lui Holban pun mereu relaţia amoroasă .în umbra extincţiei. Motivul morţii dă dimensiuni tragice disputelor banale, ca un semnal de alarmă vestind sfîrşitul. în O *moarte care nu dovedeşte nimic,* moartea trebuie să corecteze în mintea eroului lipsa de logică, de consecvenţă a vieţii, dar pînă la urmă ea se demonstrează la fel de neclară, de enigmatică. Sinuciderea Irinei i se pare la început lui Sandu o probă de iubire, probă aproape incredibilă pentru că, în dispreţul său faţă de iubită, Sandu n-o credea în stare de un gest curajos. Cînd bănuie că a avut puterea despărţirii definitive, soluţia adoptată de femeie i se pare nepotrivitei, chiar odios de absurdă dacă nu s-ar încheia cu moartea : „Acum cînd de două săptămîni nu mai primesc nimic de la ea şi cînd mă întreb dacă nu m-a părăsit! Aş prefera-o moartă!" ,Aflînd vestea reală a dispariţiei Irinei, îşi revizuieşte o clipă opinia, admirînd decizia ei în comparaţie cu veşnica, organica lui nehotărîre. «Acum înţelegeam totul. A fost convinsă că-mi este de prisos şi dispăruse. Şi, supremă abnegaţie, preferase să-mi pară uşuratecă, numai sa n-am remuşcări. Nu-şi închipuise că voi pricepe-o imediat. Bineînţeles, nu se putuse jertfi fără ezitări, dar la urmă

învinsese. Aşa cum mi-o spunea ea odinioară, şi la supărare şi la bucurii. Aşa mică, a fost în stare de un gest mare ! Ea, care se îndoia sub hotărîrile tuturora, a fost în stare de o hotărîre proprie grandioasă.[11] Dar dubiul revine tocmai fiindcă Sandu n-o poate crede pe femeie superioară lui nici în această privinţă şi, în consecinţă, îşi pune problema dacă sinuciderea nu-i decît un simplu accident.

Moartea, la fel de obsesiv ca şi dragostea, se amalgamează cu aceasta în senzaţia voluptăţii. în schiţa *Scatiul şi stăpînul său,* întîlnim în scena de iubire distrugerea lentă pe care moartea o imprimă cotidianului: „îţi ţii iubita în braţe, încordată de patimă, tremurînd toată, fierbinte şi deodată se înţepeneşte, nu mai are nici o vibraţie la apropierea ta". Imaginea nu-i departe şi izvorăşte, poate, din *Leşul* lui Baudelaire, dar nu reprezintă ca la poetul francez o proiecţie imaginară a viitorului, ci o faţă nevăzută, de obicei, a prezentului. Şi aceasta fiindcă obsesia morţii atît în O *moarte care nu dovedeşte nimic,* cît şi în prelungirile nuvelistice ale romanului, pune semnul egal între extincţie şi despărţire. în suita de schiţe şi povestiri : *Icoane la mor- mintul Irinei, Marcel, Obsesia unei moarte, Conversaţii cu o moartă* şi în postuma *Două feţe ale aceluiaşi peisaj,* Irina (conform cu modelul ei din realitate) după căsătorie dispare pentru Sandu, iar pieirea ei definitivă pune sub semnul întrebării într-o subtilă alchimie a prezenţei fizice atît existenţa cît nonexistenţa ei: „Oricîte surprize ar fi imaginat, eram aşa de convins că nu pot s-o mai întîlnesc, în orice caz s-o mai strîng în braţe (singura realitate care mă interesa), îneît am considerat-o totdeauna moartă. Sau poate invers, cum n-am asistat la găteala ei ultimă, la punerea în sicriu şi în mormînt, nu pot crede că în faţa mea, dacă aş scormoni pamîntul, mi-aş găsi iubita (în ce fel ?) şi asta mă menţine încă aşa de calm".

În *Ioana,* obsesia morţii nu se limitează la despărţire şi suferinţă, ci în acelaşi sens al infiltrării lente, ameninţă permanent iubirea. Ioana simte acest pericol şi încearcă să se opună : ■ . ,

— „Mi-ai distrus viaţa cu gîndurile tale negre : nu se vorbeşte unei iubite despre moarte."

Pe parcursul relaţiei ca un transfer de preocupări, Ioana va fi cea pătrunsă de zădărnicie şi îngheţ şi la speranţa de fericire a lui Sandu va răspunde : „Am visat pe Ah-

metprevestire a viitorului sumbru prin evocarea unuia dintre cele două simboluri ale morţii din roman ; pisoiul şi Viky. în *Testamentul* său *literar,* Hóiban, supărat că publicul nu acordase suficientă atenţie acestei fraze, sublinia : „în momentul cînd Sandu speră că fericirea între ei se poate face, Ioana visează un pisic mort; nimic nu se poate schimba, chiar dacă înlocuiesc decorul. De altfel, chiar slab psiholog, îşi poţi da seama că nu se pot vindeca Ioana şi Sandu imediat ce vor părăsi Cavarna. Dar cu surprindere am văzut că a fost neobservat efectul ultim, şi nu s-a dat nici o importanţă deosebită lui Ahmet pe care-l preparasem cu atîta migală.*’

Dacă la Hortensia Papadat-Bengescu moartea planează asupra personajelor ca un semn al decăderii morale a clanului, ea are o înfăţişare obiectivă, a maladiilor necruţătoare care marchează pe Lenora sau pe prinţul Maxenţiu. Fatalitatea nu joacă un röl în destinul clanului unde cu- vîntul ultim îl are adevărul biologic, chiar atunci cînd este exponentul celui etic. Dimpotrivă Hóiban se întoarce, cu gustul lui pentru tragedia clasică, spre fatalitatea din operele anticilor. Tot în *Testamentul literar,* el declară : „mi s-a reproşat, cu ocazia *Ioanei,* abundenţa de termeni bombastici ca dezastru, cataclism, nefericire etc. Se poate ca efectul să fie prost, ceea ce eu nu mai sesizez, cunoscînd prea bine fiecare amănunt. Dar cu luciditate am preparat aceşti termeni de-a lungul romanului. Voi^m să redau sunetul unei dezolări care plana pe întreaga carte ca .într-o tragedie greacă. Marea, gelozia, singurătatea, o moarte posibilă formau cadrul cel mai vast posibil, cred.”

în genere, comuniunea intelectuală, sufletească, trupească se ".semnalează tot mai mult în romanul interbelic prin transferul de idei, habitudini, comportament de la bărbat la femeie. Inexistent la Sadoveanu, Rebreanu, Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu – ucenicele Pygmalionilor masculini modelîndu-şi conştient, personalitatea la lecţia mentorului prin asimilare de cunoştinţe şi gusturi care nu le ^h[1]^[1]’ bă natura intimă – la Hóiban, Sebastian ori Mir cea Elia e transferul fără voie transpare în gesturi şi limbaj şi începe să nu se mai facă într-o unică direcţie, ci în ambe le. a Camil Petrescu se observă o incipientă a procedeului în *Ultima noapte...,* cînd Gheorghidiu suferă din pricina ca b a

Scanned with OKEN Scanner

se poartă cu altul la fel cum se purta cu el, prezenţa celuiă în viaţa ei impunîndu-i acelaşi cod al iubirii, crezut de Cheorghidiu drept unic. În *Ioana* se produce o adevărată absorbţie culturală şi ideatică, care o face pe femeie să se descopere pe sine dar să fie şi marcată de personalitatea bărbatului. în *Accidentul* lui Sebastian, transferul se dezvăluie amuzant, pe cale lingvistică. Cei doi îndrăgostiţi preiau unuâ de la celălalt ticuri verbale, iar înstrăinarea lui Ann se înfăţişează lui Paul prin apariţia unor noi termeni în vocabularul ei, proveniţi, evident de la alti parteneri. în *Nuntă în cer,* transferul se relevă mediat. Pe parcursul confesiunilor celor doi bărbaţi care la epoci diferite au iubit aceeaşi femeie, recunoaştem în comportarea acesteia faţă de iubitul mai tînăr ecouri din punctele de vedere ale fostului soţ care a .iniţiat-o în dragoste.

ioana constituie un moment de cotitură în ce priveşte analiza raporturilor trup/suflet din viaţa cuplului. Drama gelozieî era absolutistă şi simplă la Camil Petrescu : căutarea certitudinii de către Gheorghidiu că e înşelat; femeia cînd, chiar datorită separaţiei nu-d mai aparţine, nu trebuie să aparţină nici altuia, cum reiese mai clar din atitudinea lui Fred faţă de doamna T. Ladima se minte cit poate, dar şi atunci cînd nu mai e în stare să ocolească adevărul, cînd Valeria îi face semn să plece pentru ca Emilia să rămînă cu altul, – poetului nu-i mai rămîne decît să renunţe total la E- milia şi nefiind în stare, să se omoare. Situaţii similare găsim la Ionel Teodoreanu. Duioasa şi părinteasca dragoste a lui Alexandru Pală faţă de Adina nu cunoaşte compromisuri, ori putinţă de iertare. Femeile suportă şi acceptă să * fie trădate – atît superioara doamnă T. cît angelica Mo- nică, bărbaţii nu. În *Ioana* sentimentele şi atitudinile devin mai complexe. Greşeala Ioanei, provocată de Sandu şi disecată cu tot cortegiul de simţiri pe care-l trezeşte, duce la o definire mai clară a relaţiei trupeşti şi sufleteşti an procesul gelozieî: „Ioana încearcă întotdeauna sa mă consoleze şi să se consoleze spunînd că, dacă îi fusese profanat corpul —■ şi ca să mă vindec trebuia să renunţ a mai salva ceva din el – în schimb sufletul rămăsese întreg, tot al meu. Văd că aceasta poate fi o consolare de valoare, şi că e umilitor că eu, care am pretenţia că duc o viaţă strict intelectuală, 'păstrez prejudecăţi. E drept că joacă şi corpul

> -

un rol mare, căci îţi place să-ţi mingii iubita, s-o priveşti, s-o păzeşti de cald şi de frig. Nu poţi renunţa la toate acestea. Altfel nici n-ai avea nevoie de o apropiere, te-ai mulţumi sa-i ştii existenţa şi să fii cît de departe. Dar gelozia este un sentiment ciudat. Nu poţi fi gelos, de pildă, dară iubeşti pe o femeie care a fost odată măritată, pe fostul ei bărbat, chiar cînd l-a iubit. (Dar poţi fi gelos pe ce va urma. Dragostea este o chestuine de prezent ?) Fără nici o iluzie, pot spune că aş suporta ca loana^să fi început să iubească pe altul (care a murit sau a părăsit-o), şi acum, cu mine, s-o simt mereu cu gîndul la ceea re ar fi putut să fie, dar corpul să-i fi rămas intact." În cele din urmă, se pune problema dacă trupul poate fi despărţit de suflet, dacă în- tr-o aventură întîmplătoare corpul poate avea aceleaşi senzaţii ca într-o mare iubire. În final Sandu conchide că simplul fapt al înşelării nu-i concludent, că trebuie să se ţină seama atît de cauzele lui, cît şi, .mai ales, de natura şi profunzimea relaţiei între doi oameni : „Am învăţat atîtea, am chibzuit atîta, şi încă să hu fiu în stare să diferenţiez sufletul de corp ! Sufletul, ,care a rămas tot aşa de intact ca şi în prima zi de cunoştinţă, căci ai rămas tot aşa de naivă în dragoste, pe rînd deprimată şi entuziastă, interesată de orice aş face eu, iubita mea, care, după ce citeşte cinci ceasuri în şir o carte grea, găseşte extraordinar un spirit prost de al meu şi rîde dacă mă strîmb! Şi corpul a fost profanat ? Cînd fiecare scenă era susţinută cu o voinţă încordată şi lăsa un gust amar, iar uneori un imens dezgust? Ce cunoaşte el din corpul tău ? Oricît l-ar fi examinat, oricît se va fi încercat să-l murdărească, să limpezească toate misterele lui ? Ce ştie el de vibraţiile corpului tău, starea ta normală pentru mine ? Ce interes poaţe avea corpul tău fără acele vibraţii? Putea să ,te înlocuiască fără nici o diferenţă." Bineînţeles, referinţa livrească nu lipseşte, fiind evocată în sprijinul acestei concluzii legenda lui Tristan şi a Isoldei. Dar femeia nu mai e capabilă să creadă în convertirea statornică a iubitului, ,în asigurarea viitoarei armonii întru eternitate, fiind turburată de acea altă veşnicie, a morţii inevitabile care cuprinde în sine şi moartea dragostei. Ceea ce intervine în noua viziune despre^ iubire din *Ioana,* în ciuda afirmaţiilor absolutizante („femeie uşoară se numeşte aceea care a avut doi amanţi” sau „o femeie nu se dă gratuit decît în două cazuri : cînd iubeşte sau cînd este

cocotă") este tandreţea, simţămînt ce lipseşte în majoritatea celorlalte romane. Vulnerabilitatea sub raport fizic şi sensibilitatea sub aspect psihic a iubitei trezeşte duioşie pînă în cele mai crîncene înfruntări. Intimitatea nu are nevoie de etalare şi detaliu trupesc, cunoaşterea depăşeşte satisfacţia sau insatisfacţia, ea persistă prin tandreţe în pofida hărţuielii reciproce, realizînd o comunicare dacă nu imposibila fericire.

Cu Sébastian ne întoarcem aparent la motive şi personaje ştiute dinainte. în *Oraşul cu .salcimi,* Gelu e parcă un alt Félix, Adriana o altă Otilie şi nu ne aflăm departe de adolescenţii Medelenilor. Aşa s-ar părea după Lucian Boz, care adaugă la influenţele din romanul românesc şi cîte- va nume de scriitori străini : „Exceptînd destinul Adrianei (banală şi sentimentală viziune a sorţii femeieşti) cetitorul are în cursul lecturii senzaţia unui permanent déjà vu, care e totuşi inedit. Cu începutul îţi apare atmosfera din *La Medeleni* (ultimul volum), din *Ape adinei* şi *Romanul Adrianei* din Rosamund Lehman şi din André Gide". Trecînd peste atitudinea voit negativă, părtinitoare a lui Lucian Boz, trebuie să privim cu atenţie acel „déjà vu" care e totuşi „inedit". Spre deosebire de adolescenţii din proza citată, ca şi din romanul *Les enfants terrible#* de Cocteau, Adriana şi Gelu au spontaneităţile tinereţei, dar nu învinq nici unul obstacolele existenţei sociale sau biologice pentru a se defini. TotuL se petrece la discreţia hazardului .unui gest, unui cu vînt, unei clipe de lumină ,sau de umbră. Vag anti- convenţionali, posedînd o libertate care-i face dezabuzaţi, deciziile lor indiscutabile şi nediscutate nu au nici o motivaţie precisă. Adriana il părăseşte pe Gelu ca şi Otilia pe Félix, lăsîndu-i o scrisoare. Totuşi, Jn timp ce biletul Oti- liei este foarte limpede, epistola lungă a Adrianei rămîne nedesluşită şi contradictorie în ce priveşte cauzele plecării. Iar Gelu renunţă la iubita lui sub pretextul că un mariaj i ,s-ar fi părut că le îmburghezeşte iubirea, cu o rapidă resemnare. Cu toate acestea, personajele nu sînt nici artificiale, nici absurde. Intr-un moment de claritate balzaciană sau de sondaj analitico-explicativ dus la exces de către Călinescu, Camil Petrescu ori Hóiban, Sebastian acordă spaţiu neraţionalului, întîmplării din viaţă care

apropie sau desparte pe oameni. Liniile vieţii au sinuozităţi, neaşteptatul e o lege nescrisă.

Camil Petrescu surprindea omenescul acestor acte care pe nesimţite, pe negîndite, încep sau încheie episoadele sentimentale, motivaţia fiind cuprinsă nedesluşit în atmosfera intimităţii: „Şi poate, scria el comentînd volumul *Femei,* că ar trebui să citez sfîrşitul acestei cărţi, liniştit ca o paloare mortală, cînd doi amanţi care părăsiseră totul ca să fie împreună se despart aşa ca din senin aproape'[1]. Octav Şu- luţiu sesizează şi el acest filon în atitudinea personajelor din *Oraşul cu salcimi:* „De fapt, tot romanul e construit pentru a crea atmosfera şi psihologia adolescenţei. Spun atmosfera şi psihologia, dar ar trebui să spun sau, deoarece mi se pare că nu există o psihologie a adolescenţei, ci numai o atmosferă a ei. Că Adriana încearcă sentimentul dragostei pentru trei bărbaţi la rînd, ca apoi să devină a- manta unuia, n-are în roman ,o semnificaţie etică. Iar semnificaţia psihologică nu stă acolo, .în intrigă. Ea stă în gesturile mărunte, surprinse de autor, în anume subtilităţi care ochiului profan i-ar părea fără însemnătate – şi încă nici nu le-ar remarca! – dar care revelează un întreg fond psihologic"[1]. Valabilitatea acestei observaţii ne-o probează şi situaţia similară din romanul *Pinza de păianjen* de Cella Serghi, unde are valenţe balzaciene. Cei trei bărbaţi de care e dependentă eroina reprezintă succesiv idealul masculin al tinereţii, prozaismul cotidian al căsătoriei şi amorul efemer. Totuşi, „fond psihologic" e mult spus în ce priveşte reacţiile celor doi. Mai curînd o lume de porniri, de senzaţii care depind de vîrstă, de temperament, de împrejurări şi sínt fragile ca mimosa sensitiva.

încă din *Oraşul cu salcimi* care, conform cu subdatarea autorului (1929—1931) este elaborat cel dintîi, precedînd celelalte apariţii *(Fragmente dintr-un cabinet găsit, Femei, Dt, două mii de ani),* se observă o încercare de extragere a per-

[1] **Octav Şuluţiu, *O carte frumoasă,* Familia, seria a III-a, an III, nr. 1, ian. 1936, *Scriitori şl cărţi,* Bucureşti, Editura Minerva, 1J7 , p. 320.**

sonajelor din regimul de excepţie, din elitismul uman în care era aşezat cuplul de îndrăgostiţi la Călinescu în *Cartea nuntii* şi *Enigma Otiliei,* ori în proza lui Ionel Teodo- reanu şi chiar, parţial – adică relativ la cel puţin unul din cei doi parteneri – la Camil Petrescu (Ştefan Gheorghi- diu, doamna T., Fred, Ladima). În privinţa femeilor, această scoatere din neobişnuit sau ideal se efectuează prin procedee diferite în *Oraşul cu salcîmi* faţă de *Accidentul.* în primul roman, absenţa obstacolelor din calea eroinei şi antitezele pregnante între ea ,şi exemplarele inferioare ale speciei, reliefează impresia că accentul e pus pe fenomenul pubertăţii Adrianei în ce are în el general, tipic. Şi Otilia era „adolescenta" clasică prin felul de a fi, dar în opoziţie cu clanul Tulea ea devenea exponenţială pentru o categorie umană elevată. Sigur că şi între Adriana şi Elisabeta există deosebiri de acest gen, rezumîndu-se însă la libertatea pornirilor fireşti ale celei .dintîi comparate cu prejudecăţile şi convenţiile celei de-a doua. Trecerea lui Gelu de la una la cealaltă face parte dintr-un periplu iniţiatic, fără selecţie. Dealtfel diferenţa de calitate între cele două personaje feminine .îi apare lui Gelu doar după ce o vede pe Elisabeta căsătorită şi această diferenţă e pusă pe seama mariajului ca atare, care fatalmente îmburghezeşte. Or, chiar dacă pe fotografia Otiliei la maturitate Felix remarcă o schimbare faţă de fata nebunatecă, aceasta nu constituie o certitudine referitoare la însuşirile ei morale şi intelectuale, iar rezerva lui Sandu de a legaliza legătura lui cu Ioana nu are nimic de-a face cu valoarea ei umană superioară. Adriana, în schimb, nu-i o fată ieşită din comun, cu toate că nu-i lipsită de caracter şi personalitate, iar criza ei morală e de fapt o criză de creştere pe care eroina şi-o urmăreşte .singură cu acuitate psihologică. Pompiliu Constant! nescu remarca : „De la senzaţia transformării fizice la jocul imaginaţiei, de aci la percepţia realităţii sexuale pînă la conştiinţa unei noi fiinţe, d. Sebastian urmăreşte semnele interioare care înregistrează o evoluţie organică/ Este un pas spre mitizare, cerinţă nouă a romanului definită în acea perioadă de Mircea Eliade. în *Despre destinul romanului românesc* din *Fragmentarium,* Mircea Eliade se ridica împotriva psihologismului. în locul analizei şi al trăirii, el voia să instaleze „naraţiunea ca formă readaptabilă a mitului şi mitologiei la conştiinţa moderna". Personajele mitice nu

Scanned with OKEN Scanner

sint caractere clasice. „Nu e vorba, scrie Mircea Eliade, de caractere: avarul, amantul, gelosul etc., ci de personaje care participă în chipul cel .mai deplin la drama existenţială”. Iar în *Oceanografie,* clarifica şi mai mudt ideea : „A trăi tu însuţi, a te cunoaşte pe tine, a te exprima prin tine. Nu există nici un individualism în aceasta pentru că o floare care se exprimă pe sine în existenţa ei deplină, nealterată, neoriginală – nu poate fi acuzată de individualism (...) Cu cit eşti mai autentic, mai tu însuţi, cu atît eşti mai puţin personal, cu atît exprimi o experienţă universală sau o cunoaştere universală".

Aşa cum remarca Nicolae Manolescu : „În primii ani ai deceniului 4, Camil Petrescu şi Anton Holban fac figură de individualişti şi iritelectualişti ireductibili.(...)

Calea regală a acestei dezacordări a eroului de lumea sa nu este alta, la amîndoi romancierii, decît psihologismul care a reţinut din om doar individul, şi, din complexitatea vieţii lui interioare şi exterioare, doar acele automa- tisme psihice insondabile care-l fac unic şi irepetabil. Mircea Eliade va respinge, el, individualismul .în numele unei noi concepţii a integrării, şi intelectualismul, în numele unei înţelegeri mai cuprinzătoare a conştiinţei înseşi, pe care n-o mai reduce la raţiunea carteziană (împingînd la limită o teză existentă deja la Camil Petrescu)"[XL].

La Sebastian, această nouă orientare se simte timid în *Oraşul cu salcîmi* – fără renunţarea la introspecţie. În, fond, renunţarea la introspecţie nu e proprie nici romanelor lui Eliade. Dar locul prioritar îl ocupă existenţialul în biografia personajelor. Şi în *Accidentul,* procedeul trecerii de la superior la factor comun e puţin perceptibil şi se reduce la cîteva nuanţe, facînd apel la relativismul proustian. Ann din *Accidentul* se arată o Adină medelenică şi totodată o Elă ca în *Ultima noapte..., iar* Nora – o doamnă T. Dar reflectorul le luminează într-alt fel. În primul rînd antinomia intelectuală ca cea între doamna T şi Emilia se estompează, ambele femei trăind în universul artei şi culturii. Carierismul lui Ann nu implică o simplă propulsare socială întîm- plătoare ca la Ela, ci porneşte de la un talent real pe care pictoriţa ştie să-l pună în valoare şi apoi să-l speculeze prin diverse mijloace. Curtezana face parte acum din categoria modernă a

XL **Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*$_t$ voi. II, Ed. cit., p. 191.**

/ '

vedetei şi admiraţia pentru ea se împleteşte cu admiraţia pentru arta ei. Şi apoi e cu adevărat Ann o hetairă care parvine vînzîndu-şi trupul ? Romanul ne lasă beneficiul dubiului. Poate că Paul crede prea uşor bîrfelile. Poate că femeia sacrifică doar o iubire prea posesivă necesităţii libertăţii de artist. Chiar obsedat de gelozie, eroul (îşi dă seama cît de contrarie e imaginea lui Ann clişeului „femeii fatale" şi îl ia în derîdere : „Cînd o regăsea totuşi pe vechea Ann, cînd se întîmpla să revină iubitoare spre el .(„Eşti un prost, şi eu tot numai pe tine te iubesc"), cînd o vedea agitîndu-se goală prin casă, arun- cîndu-şi lucrurile şi nemaiştiind unde să le găsească, o oprea într-una din pozele ei comice, ciufulită, cu părul că- zîndu-i pe frunte, cu un ciorap pe braţ şi cu celălalt aruncat pe umeri ca o eşarfă şi ştiind prea bine că fata aceasta zăpăcită şi scumpă este totuşi pierdută şi că a doua zi va reîncepe aceeaşi suferinţă, o privea îndelung: ^Lasă-mă, Ann, să văd cum arată o femeie fatală.»"

În schimb ,Nora, spre deosebire de doamna ,T. care, chiar cînd cedează unui impuls de moment nu se poate complace mult timp în mediocritate, deşi e un om sensibil şi din- tr-o bucată, se lasă antrenată în situaţii false şi acceptă o legătură de durată lipsită de iubire de ambele părţi, pentru a nu fi singură. înainte de a-l întîlni pe Paul se simte copleşită de sentimentul inutilităţii şi ratării. Autocontem- plarea trupului corespunde acestei caracterizări a eroinei : „îşi desprinse rochia cu mişcări încete, întîrziate, neştiind dacă pînă la urmă nu o va încheia la loc. Rămase goală cu picioarele desculţe pe ciment, şi răceala pietrei răspunse în toată fiinţa ei, cu ceva mîngîietor, calmant. între pereţii albi de faianţă, strălucitori sub bătaia lămpii corpul ei era palid, trist. Se privi cu o clătinare din cap: «Sărata mea Nora, ce singură eşti!» Un val de tandreţe o cuprinse pentru singurătatea ei şi un gust confuz de lacrimi neplînse". Vindecarea lui Paul de care se cramponează cu înverşunare constituie drumul propriei ei vindecări. Iar Paul, per- sonaj masculin cu firea slabă, de sorginte slavicianâ, se lasă cucerit pe rînd de cele două femei. Comuniunea între doi oameni nu se mai bizuie esenţialmente pe relaţia fizică, sufletească sau intelectuală, ci se stabileşte în anumite condiţii şi în mod compensatoriu. Sufletul, trupul şi mintea nu sînt slăvite ori hulite, nu se separă unul de celelate, nu se

ierarhizează. în dragoste intervine soluţia banală a schimbării, a uitării, drama se desfăşoară la alt diapazon, miracolul şi surpriza îşi pierd din intensitate.

¿a Mircea Eliade, dispariţia frontierelor între trup şi .«uflet se realizează la început din perspectiva lucidului experiment erotic în romane discutabile ca orientare politică şi valoare literară. Trei proze reţin însă atenţia prin conturarea unor personaje feminine care au mai degrabă o prezenţă demonstrativă: *Maitreyi, Domnişoara Christina* şi *Nuntă în cer. în Maitreyi,* experimentatorul este luat de valul experimentului, ataşîndu-se *de obiectul curiozităţii sale. Allan este atras de Maitreyi ca prototip al fecioarei pe de o parte şi al indienei pe de alta. Fiinţa ei individuală îi rămîne străină, de unde, în pofida celei mai mari intimităţi, surpriza faţă de personalitatea fetei, /poetă .şi filosoafă, e permanentă şi duce şi la neînţelegerea din final. Dar fata ? Maitreyi crede în iubirea absolută. Refractară, chiar ironică atunci cînd nu-l iubeşte încă pe Allan, se dăruie total după .îndrăgostire. Iubirea, văzută ^ca o vrajă, se naş-te prin revelaţie, în aria sexualităţii, ilustrativă fiind celebra scenă din bibliotecă în care, mîngîind braţul Maitreyii, Allan îi transmite fluidul amoros. Transformarea aproape instantanee a fecioarei în femeie pasionată ţine tot de miraculos. Pentru a defini iubirea ca o participare la marele tot, ce elimină egocentrismul, Mircea Eliade recurge fie la exotic ca în *Maitreyi,* fie la fantastic. Reluînd tema *Luceafărului* eminescian, precum Camil Petrescu sau Sebastian, Mir-cea Eliade nu reduce ca aceştia motivul la uman, contemporan şi terestru, ci păstrează, simbolic, iniţialul raport între uman (şi suprauman. Supraumanul reprezentat .de principiul feminin – Christina – nu are strălucirea astrală a lui Hyperion, e o fantomă vindicativă. Ea se întrupează ca sa trăiască patima pentru principiul masculin uman. Deşi îngrozit şi refractar, ca şi Cătălina, Egor nu se poate împotrivi seducţiei exercitată de stafie în înfăţişarea ei feme-iuşcă. Acuplarea îi dăruie voluptatea supremă într-o exaltare a identificării spiritului cu trupul: „Carnea lui se risipi înnebunită, căci voluptatea îl sugruma, îl umilea. Gura

Christinei avea gustul fructelor din vis, gustul tuturor beţiilor neîngăduite, blestemate. Nici în cele mai

drăceşti închipuiri de dragoste nu picurase atîta otravă, atîta rouă. În braţele Christinei, Egor simţea cele mai nelegiuite bucurii odată cu cereasca risipire, o împărtăşire *în tot şi în toate* (subl, ns.)." Invocarea de către autor pentru definirea Christinei, a tripticului amantă-soră-înger, ne apropie oarecum de cel freudist mamă-iubită-moarte. Spre deosebire de Luceafărul eminescian care se detaşează „nemuritor şi rece* de lumea umană o clipă rîvnită, Christina distruge chietudinea celui socotit nedemn de ea. Cînd acesta o ucideţ, ucide de fapt orice posibilă dragoste, dovada fiind că imediat după omorîrea întruchipării terestre a Christinei, moare şi Sanda – Cătălinul feminin –, perechea pămînteană a lui Egor. Iar aspiraţia spre dincolo a acestuia din urmă, care n-a avut curajul să şio împlinească, plătind preţul cuvenit, devine un blestem al nerealizării în sfera erosului. Şi în *Maitreyi* şi în *Domnişoara Christina,* raţionalitatea dispare, luciditatea (pe care o reprezintă .notaţiile dezexaltante ale lui Allan din jurnalul său) e falsificatoare a esenţei adevărului. Sufletul şi trupul feminin unificate simbolizează năzui- rea organică spre natură şi integrarea în tot, în universalitate. În timp ce însă vraja Maitreyii provine din deţinerea cheii miraculoase de deschidere spre natură, domnişoara Christina inspiră prin vrajă propriu-zisă o dragoste antina- turală care corupe totul în jur. În ea regăsim, de fapt, caracterul malefic din modelul folcloric al zmeului din *Fata din grădina de aur*. Vorbind despre Simina, copila în care strigoiul sălăşluieşte în acelaşi timp cu întruchiparea în Christina, pentru a avea un auxiliar supus, Mircea Eliade nota în autobiografia lui : „Eram conştient de oroarea acestui personaj, dar tocmai aceasta doream să arăt : că orice zăbovire, contrară naturii, într-o condiţie paradoxală (un strigoi comportindu-se ca un om viu) constituie o sursă de corupţie pentru tot ce-l înconjoară".[XLI] în aceste romane, femeia trece iar în registrul inaccesibilului. Faţă de eroina inaccesibilă din creaţia romantică, ea ajunge acum inaccesibilă tocmai prin accesibilitate datorită Jegilor şi normelor unei civilizaţii

XLI **Mircea Eliade, *Authobiography,* voi. I (1907—1937), Editura Har- per and Row, San Francisco, 1981, p. 316.**

străine sau unei ordini superioare cu neputinţă de înţeles pentru personajul masculin, contravenind ca o veşnică barieră minţii, educaţiei şi condiţiei sale.

Nuntă în cer, mai puţin comentată de exegeţi, diferă de celelalte proze ale lui Mircea Eliade care se întoarce în acest roman spre viziunea curentă în raporturile bărbat-femeie, pe linia sacralităţii procreaţiei ca în *Cartea nunţii* ,sau *Ochii Maicii Domnului.* Fericirea maternităţii şi comandamentul biologic şi moral al descendenţei neamului se pledează aici prin ilustrarea ratării unui asemenea scop. Refuzînd să aibă copii cu primul bărbat şi refuzată în această privinţă de al doilea, femeii nu-i mai rămîne decît singurătatea, boala şi moartea. Deşi atît de deosebit de restul operei scriitorului, romanul se supune convingerii care transpare şi în experienţele erotice din prozele anterioare, mai ales din cele cu evadare în exotic şi fantastic, că relaţia carnală nu are valoare decît ca o deschidere spre universal, spre etern.

ro (j tn
Scanned with OKÔ

MODELE ŞI PORTRETE

A fost incriminată deseori, fără rezultate însă, curiozitatea pentru modelele din viată ale personajelor de roman. Desigur – ca şi în privinţa tablourilor celebre – căutarea asemănării eroului ori eroinei cu muza din realitate nu are de a face cu judecata estetică. Totuşi o caracteristică a romanului este tocmai faptul că, amănunţite sau vagi, portretele din carte lasă loc imaginaţiei să încarneze personajul. Dramatizările ori ecranizările vin mereu în întîmpinarea acestei cerinţe a închipuirii fie satisfăcînd-o, fie lăsînd-o nemulţumită. Dezvăluirea sursei inspiratoare răspunde aceleiaşi nevoi deşi, de cele mai multe ori, datează faţă de ficţiune prin însăşi durabilitatea acesteia în vreme, deoarece gustul fiecărei generaţii succesoare care citeşte textul este altul şi în consecinţă îşi stilizează eroul ori eroina după moda şi mentalitatea sa. Fotografiile, îngălbenite sau nu, trezesc totuşi curiozitate, măcar drept punct de comparaţie cu reveriile de după lectură. O mare parte din romanele interbelice, avînd elemente mai mult sau mai puţin accentuat autobiografice, suscită şi mai îndreptăţit interesul pentru modele. De altfel diferenţa dintre întîmplarea trăită şi cea narată, indicînd unde, în afara convingătoarei construcţii artistice, a simţit scriitorul că trebuie să corecteze datele, faptele şi înfăţişarea, are importanţă pentru definirea personalităţii creatoru- x lui pe plan biologic şi estetic. Există trei categorii de artişti: cei care-şi desconspiră cu voluptate muza, cei care caută s-o ascundă cu orice preţ şi indiferenţii. Cîteva cazuri ni se par

grăitoare. Ibrăileanu face parte evident din a doua categorie. Ca „lămurire” a editorului, previne pe cititorul romanului său că Adela nu e un roman autobiografic ci o succesiune de fragmente ale jurnalului lui Emil Codrescu, grupate în jurul personajului feminin al cărui nume e şi titlul romanului) că „acţiunea romanului e situată cu mai bine de treizeci de ani în urmă". Procedeul e propriu romantismului. Totuşi nu credem că Ibrăileanu recurge la acest mijloc din nevoia de senzaţional ca romanticii. Dimpotrivă, romanul se bizuie pe un analitism cu o riguroasă bază realistă. Un sentimentalism şi un orgoliu de tip romantic este mai curînd existent în ciclul lui Stere, unde idealizarea femeii recurge în mod clar la arsenalul romantic. în opera sa Stere, departe de a-şi disimula modelele, le semnalează ostentativ printr-o doar infimă schimbare de nume ce nu poate crea nici un fel de confuzie. Disimularea modelului în ce o priveşte pe Adela ar fi mai curînd o mănuşă aruncată de autor în arena unei literaturi cu care polemizase deja în legătură cu moda şi moravurile ce, după el, răpeau personajului feminin misterul atît în viaţă cît işi în carte. într-un aforism din *Privind viaţa,* atitudinea referitoare la Adela fusese integrată intr-un principiu general al creaţiei literare : „în scrisul tău destinat publicului pune ideile tale, dar niciodată sentimentele tale, adică partea intimă a personalităţii tale”. Pudi- citate faţă de cei ce-l citesc, pudicitate faţă de femeia iubită, reticenţă în dezvăluirea ¡sentimentelor, iată trăsături comune lui Codrescu şi creatorului său.

Al. Piru în *Opera lui Ibrăileanu* oferă informaţii precise asupra modelului, după ce mulţi istorici literari făcuseră aluzii la istoria reală care a stat la temelia romanului: iwIn *Adela* protagoniştii au (...) patruzeci şi douăzeci de ani, iar nu cincizeci şi doi şi »douăzeci şi şapte cit aveau Ibrăileanu şi Olga Tocilescu (...) în 1923”. Vladimir Streinu şi Pompiliu Constantinescu pun pe seama sentimentalismului, a romantismului, disimularea figurii feminine reale din' viaţa lui Ibrăileanu şi plasarea relaţiei în jurul anului 1900.

Vladimir Streinu scrie : „Totul nu este decît o disimulare romantică. Doctorul e însuşi G. Ibrăileanu. Adela e femeie reală, după cum real este însuşi cadrul naturalistic Bălţăteştii...” Şi adaugă că „măsuri de prudenţă delicată" fac parte „din cunoscutul arsenal naiv al scriitorilor sentimentali dar şi orgolioşi ai veacului trecut care, voind să-şi ascundă mai bine viaţa lor intimă prin aceasta chiar o şi denunţau.[111].

în *Adela* se manifestă neîndoios orgoliul în interpretarea unei iubiri neîmplinite din perspectiva omului de o anume etate, care renunţă să lege de el o femeie mai tînără (cu cochetărie autorul mai scade cinci ani din diferenţa de vîrstă şi o împinge mai spre pragul dintre tinereţea şi maturitatea bărbatului din roman, căci Codrescu <se socoteşte cam prea bătrîn pentru cei patruzeci de ani pe care Ibrăileanu i-i atribuie). în acelaşi timp, prozatorul aduce după despărţire şi un omagiu femeii respective. De fapt însă, spre deosebire de eroinele din romanele lui Stere, Adela are o tendinţă de desromantizare care se observă în construcţia personajelor feminine ce posedă un bun-simţ moderator exagerărilor şi demagogiei amoroase literaturizante. în atitudinea eroinei principale recunoaştem mai degrabă realismul Saşei Comă- neşteanu decît înflăcărările Natașei Rostova ‘sau schimbările sufleteşti ale Lizei din *Cuib de nobili.* După riposta Adelei cînd e vorba de Turgheniev, Ibrăileanu face o generalizare care trădează că livrescul, că poza sentimental-romantică nu o supără doar pe Adela, ci e considerată convenţională şi de alte femei : .„Pe unele femei, admiraţia excesivă a celor înamoraţi de. ele le incomodează. în faza culminantă a legăturii cu ea, Otilia mi-a mărturisit, într-o zi cînd eu eram mai ditirambic şi ea mai cuminte, că dîndu-şi seama de ceea ce e în realitate, nu poate .să-şi înăbuşe jena pentru ea şi un uşor dispreţ pentru mine, cînd îi supraestimez calităţile pe care le-o fi avînd, sau inventez altele, pe care nu le are[11]. Ne întrebăm dacă nu aici e cheia adevărată a despărţirii dintre Codrescu şi Adela. Pe Ibrăileanu, dragostea lucidă, uşor şi indulgent ironică a Adelei faţă de mentorul ei care judecă lumea prin prisma cărţilor îl deranjează. Un pasaj despre

zîmbetul femeii ar confirma această ipoteză : „Adela rîde rar
— un rîs intern, copilăresc, cu participarea pieptului, ca o huruială de hulub, cum rîdea la şapte ani. În schimb, zîm- beşte mereu. Rîsul este expresia sufletului ei bun, zîmbetul
— a inteligenţei ei rele sau, mai exact, lucide, ceea ce e acelaşi lucru". De asemenea eroul comentează drept inferi-

[1]**Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară,* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, voi. II, p. 238-239**

'□are preferinţele literare ale Adelei care nu dovedesc decît gustul sigur al acesteia şi orientarea spre clasic şi tradiţionali, punindud în mod partizan pe seama inteligenţei practice şi limitate a femeii. în contrast cu superbia lui Stere _____
Vania Răutu, care în raporturile sale cu personajele feminine, le face un portret măgulitor, dar le şi arată pe toate pline de admiraţie şi devoţiune amoroasă faţă de el, Cori rescu – Ibrăileanu mai modest şi posedînd simţul umorului, îngăduie (nu fără a fi puţin ofensat lăuntric sau pe faţă) tinerelor şi tinerilor dreptul la iconoclastie pe tărîmul ştiinţei şi artei – deci şi la opoziţia faţă de ideile sale. Două scene similare, una din roman, alta din evocarea unei întîl- niri a lui Dănuţ cu redactorul „Vieţii contimporane" din *La Medeleni* dezvăluie sentimentul de bătrîneţe resimţit de Ibrăileanu faţă cu tînăra generaţie, dar al unei bătrîneţi tolerante şi în cazul Adelei şi în cazul lui Dănuţ. Ambele episoade sînt provocate de fotografia lui Schopenhauer atîrna- tă cu veneraţie „pe părete în dosul mesei-birou". Adela îşi bate joc de ea. Bătăioasă la adresa, misoginismului profesat de filozoful german, cînd îi vede fotografia sare de pe scaun exclamînd : „— Uite şi coana Anica! Coana Anica erai portretul lui Arthur Schopenhauer, adus de mine şi atîrnat pe părete în dosul mesei-birou M-am simţit puţin vexat de frivola ei ireverenţă faţă de maestru. Dar asemănarea lui cu coana Aniica mi se păru atît de izbitoare şi însufleţirea Adelei de descoperirea ei o făcea atît de frumoasă, îneît am trădat pe maestru fără nici o remuşcare. Şi l-am trădat chiar şi atunci cînd, aflînd al cui e portretul. Adela a uitat de coana Anica şi a luat ofensiva împotriva filozofului: – A!...

Domnul despre care mî-ai spus odată la Vorniceni că^ ne face proaste, mincinoase, pocite,cu bustul mai lung decît picioarele şi n-avem .altă treabă decît să prindem bărbaţii în capcană ? Acum înţeleg de ce avea ciudă pe femei... Nu cred să-i fi pregătit nici una vreo capcană![11] Dănuţ privind la aceeaşi poză de pe „părete" din casa redactorului revistei ieşene şi observînd „Cum Schopenhauer arăta cu degetul o frunte gotică prin dimensiuni şi cute" nu se poate reţine săi zic . „— Domnule profesor, la varieteu sau .la opereta, cina dan- satoarea se-ntoarce cu spatele la public, şi făcând o reverenţă inversată îşi dă volănaşele peste cap, arătîndu- şi orme>e cele mai preţioase, nu poţi spune nimic. Ori aplauzi, ori n- ce căuta acolo. ,Dar cinci un Schopenhauer îşi arată fruntea cu degetul... gestul său fotografic nu e departe de volăna- şele dansatoarei. Redactorul Vieţii contimporane uită de ceai. Sări în odaie, adus parcă de fluturarea pelerinei, cu braţele în sus. – Domnule Deleanu, acum treizeci de ani, după cele ce mi-ai spus, te-aş fi ucis în duel... Braţele-i căzură. Zîm- bea plin de fum, ca un vulcan. – ...Dar acum te admir. Ce tinăr trebuie să fii ca să nu-l respecţi pe Schopenhauer ! E singurul om, domnule Deleanu, care are dreptul să-şi ţie degetul pe frunte. Dar asta-i frumuseţea tinereţii! Şi-n faţa lui Schopenhauer e uşoară în «volanaşele ei !»".

La Rebreanu, modelele bine cunoscute au funcţie stimu- latorie în construcţia romanescă şi fundamentează un tip feminin specific atît în romanele rurale, cît şi în romanele citadine. Rodovica, după care o va fasona pe Ana din *Ion,* sau fata de ţăran în vorbă cu fratele lui care va inspira pe Ilona din *Pădurea spinzuraţiloi* au acelaşi caracter de victi- mă ca Mădălîna-Madeleine din *Ciuleandra* sau Liana Ros- marin din Jur. Relatînd în *Mărturisiri* despre întîlnirea cu Rodovica, Rebreanu subliniază viziunea romantică ce va prezida la făurirea eroinei sale atît în *Ion* cît şi în celelalte romane : „La vreo săptămînă după întîmplarea cu ţăranul care sărutase pămîntul, iată alt «eveniment» în satul nostru: un ţăran văduv, dintre cei mai bogaţi, şi-a bătut unica fată intr-un hal îngrozitor. Au trebuit să sară vecinii s-o scape din mîinile lui, altfel se zicea c-ar fi omorît-o. Pe fată o

chema Rodovica. În sfîrşit, în ziua cu bătaia ţcea groaznică, ţăranul nu ştiu de la cine se zicea că ar fi aflat că Rodovica lui şi-a dăruit fecioria celui mai becisnic flăcău din tot -satul. Dacă ar fi greşit fata cu vreun băiat înstărit, ţăranul ar fi găsit mijlocul să împace lucrurile cu o nuntă atotrepuratoare. Aşa însă ruşinea lui era mai amară: afară de greşeala fetei, trebuia să se încuscrească, el, fruntaş, cu pleava satului şi să dea o zestre bună unui prăpădit de flăcău (...) Păţania Rodo- vicăi mi-a reţinut mai mult interesul. Eram foarte tînăr şi plin de un romantism care face parte organică din toate sufletele la o anumită vîrstă. întîmplarea, aşa caldă cum am pri- mit-o, m-am apucat s-o transform într-o nuvelă, în care Rodovica devenea negreşit o victimă a iubirii. Nuvela o mai am şi azi printre hîrtiile mele. O intitulasem *Ruşinea.* Şi

•a rămas nepubLicată".[XLII] Această viziune nu-i străină, cum recunoaşte şi scriitorul, de iubirea din adolescenţă pentru fiica unui coşar sas. Tatăl fetei nu întîrzie să pună capăt brutal idilei. Tînărul Rebreanu, care se îmbolnăveşte de friguri în aceeaşi primăvară, are halucinaţii, alimentate de recenta experienţă amoroasă, dar neîndoielnic şi de lectura unor romane cavalereşti, visînd că se află într-o altă epocă; şi trăieşte o dragoste romantică.

„Viziunea aceasta, de mult uitată, scrie romancierul, mi-a reapărut în suflet atunci cînd m-am apucat să scriu o poveste cu reîncarnare. Romanul *'Adam şi Eva* de-aici a pornit, deşi apoi a urmat alte căi. Viziunea a servit doar la închipuirea teoriei ce mi-a trebuit pentru motivarea celor şapte vieţi sau a încarnărilor celor două suflete, care în planul divin constituie unul singur,.alimentat de o iubire eternă..."[XLIII] Pretextul romanului *Adam şi Eva* îl constituie de asemenea o întîlnire fugară care-l obsedează pe scriitor devreme ce o istoriseşte în două rînduri în memoriile sale : „Pretextul romanului *Adam ,şi Eva* e o scenă trăită prin septembrie 1918 la Iaşi. Pe strada Lăpuşneanu, pe o răpăială de ploaie, am în- tîlnit o femeie cu umbrelă. (...)[XLIV]

Femeia mi se părea cunoscută, deşi îmi dădeam perfect seama că n-am văzut-o niciodată." Totuşi, în *Adam şi Eva* personajele feminine sînt schematice, au un caracter pur demonstrativ, le lipseşte viaţa. Scriitorul, evident, nu poate lucra fără modelul cu chip familiar şi date biografice. De asemenea îi este necesară o ancorare în social şi contemporan, în puternicile drame generate de problema ţărănească, ţn universid masculin al operei rebreniste, femeia, victimă socială, patetică şi înduioşătoare, are însă o psihologie rudimentară. Scriitorul simte acest lucru încît, în afara romanului sau fantastic unde simbolul feminin se îngemănează cu cel masculin, nici un nume de feţneie nu figurează în titlurile romanelor sale. *Ion,* în care la început voia sa se ocupe de condiţia femeii, cum se vede din primele denumiri —- *nea* şi *Zestrea* – suferă în

XLII **Liviu Rebreanu, *Mărturisiri* în *Amalgam,* Ed. Socec. Liviu Rebreanu, *Amalgam,* Ediţie îngrijită, prefaţă şi n Muhtu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, p. 38-39.**

XLIII **Liviu Rebreanu, *Amalgam,* Ed. cit, P« 69«**

XLIV **Ibidem, p. 65.**

Scanned with OKEN Scanner

timpul elaborării o cotitură, inte-

resul scriitorului mutîndu-se asupra ţăranului şi problemei * sociale centrale : pămîntul. Rebreanu declară chiar : „După această primă furie amoroasei pentru viitorul roman, au venit îndoielile. Subiectul mi se păru mărunt, banal, fără importanta pe care trebuie s-o aibă un adevărat roman." Pentru a sublinia însemnătatea obiectivului principal, el transformă aspectul fizic al modelului : „Rodovica era în realitate ,o fată drăguţă. S-o facem în roman urîtă. Pe Ion să-l punem că a fost în dragoste cu altă fată, săracă şi frumoasă. Ca să scape de sărăcie şi mai ales să-şi astîmpere patima lui cea mai mare pentru pămînt, îb voi face să-şi zdrobească dragostea, să părăsească pe iubita inimii lui şi să se ţie după Rodovica urîtă, dar cu pămînturi V

Şi în ce o priveşte pe fiica cea mare a învăţătorului, autorul sacrifică datele realităţii, date ce scoteau în evidenţă caracterul voluntar şi elevaţia morală a modelului, în vederea sensurilor pe care vrea să le dea micii burghezii săteşti din roman, cu mentalitatea ei specifică. Laura Herdelea este un personaj inspirat de un membru din familia lui Rebreanu$_r$ de una din surorile lui care refuză însă să se mărite cu pretendentul favorizat de părinţi, deşi se logodise cu el, deoarece nu-l alesese după îndemnul inimii ei. „În roman însă, declară prozatorul, am inversat întîmplările : am măritat pe Laura cu tînărul candidat de preot, deşi ea nu-l iubea. Căsătoria mi-a fost necesară, pentru că prin ea am putut urzi nişte fire, care să-mi servească mai tîrziu, în celelalte două părţi ale trilogiei. Pe soţul Laurei l-am făcut odrasla unui preot bătrîn, cu o familie foarte mare împrăştiată în toate provinciile româneşti”.[XLV] [XLVI] De fapt, nici nu se putea ca o altă dramă amoroasă să intervină, distrăgînd atenţia de la acea principală şi pivotul ei, pămîntul, îamilia Herdelea rămînînd să intre alături de preotul Belciug în ţesătura social-politică şi morală a intelectualităţii săteşti ce completează cadrul mono-

XLV **Liviu Rebreanu *Amalgam.* Ed. cit., p. 41**
XLVI **Ibidem, p. 45**

Scanned with OKEN Scanner

grafiei rurale. Laura şi Ghighi ies din categoria eroinelor victimă, printre puţinele personaje feminine din proza lui Rebreanu. În schimb, în romanele citadine această categorie, reprezentativă pentru atitudinea scriitorului faţă de femeie, va predomina cu atît mai mult cu cît la martirajul eroinelor

.se adaugă noi factori, precum cel al dezrădăcinării din Ciuleandra şi din *Amlndoi.* În *Jar,* tfamilia mic burgheză care constituia -în *Ion* o unitate indisolubilă, o celulă formativă, devine, dimpotrivă, un element destructiv, contribuind la adoptarea de către Liana a soluţiei care pune capăt pasiunii devoratoare ce nu şi-o poate .satisface.

O mare parte din personajele din *La Medeleni,* ca şi din *Uliţa copilăriei* sau din *Casa bunicilor,* i-au fost inspirate scriitorului de membrii familiei sale. în construcţia lui ,Dănuţ se regăsesc numeroase elemente autobiografice. Dar pînă acum nu s-a descoperit modelul Olguţei, nici al Monicăi. Sejurul parizian din .volumul III, care îl desparte pe Dănuţ de logodnica lui un timp destul de îndelungat, pînă la căsătorie, s-a petrecut aevea în împrejurări diferite /cu scriitorul şi viitoarea sa soţie. Tatăl fetei le impune tinerilor îndrăgostiţi o separaţie pentru a le verifica sentimentele şi a vedea dacă Ionel Teodoreanu îşi termină studiile în drept pentru ca să ciştige ca ,avocat suficient să-şi poată întreţine familia. Dar seamănă Lili cu Monica ? Da, în felul în care audiază încercările literare ale lui Ionel Teodoreanu şi-l încurajează. Ca înfăţişare, spirit şi vioiciune aduce însă mai mult cu Olguţa. Totuşi, tipul Monicăi revine în *Lorelei,* ,unde talentul ne-ar indica-o iar pe doamna Teodoreanu. Avem impresia că autorul doreşte să-i fie .recunoscută soţia .în literatura pe care o practică. Acest lucru apare mai limpede în *Bal mascat,* în care eroina poartă numele de Ştefana Velisar, adică pseudonimul literar al nevestei. Dar departajarea intre bine şi rău, antiteza romantică, marchează de la început universul feminin al lui Ionel Teodoreanu, impunînd transfigurări şi chiar scheme.

Punctul de plecare al *Cărţji nuntii* şi *Enigmei Otiliei*

îl constituie fiinţe din realitate, unele din ele mîndrindu-se pînă la moarte – precum sportiva – cu nemurirea literara., G. Călinescu încuviinţează existenţa unui model al Otiliei. dar făcînd o .subtilă lecţie a modului complex de transpunere a muzei iniţiale în operă ; „O Otilie în felul celei din carte, trăind la orizontul meu solar, nu a existat. Copil fiind am cunoscut în mediul familiei o fată cu mult mai jn yîrstă de- cît mine şi care îmi era rudă. Nimic de nici un ordin afectiv n-a putut să se ivească nici dintr-o parte, nici din alta» nici nu ştiam atunci că există dragoste. Acea Otilie, căci aşa Se numea, îmi inspira respect pentru că îmi dăduse o carte de lectura în limba germană, cu frumoase ilustraţii, cred că urmase şi un institut străin. Pe urmă a dispărut din atenţia mea, nici nu ştiu ce a devenit, probabil a murit, niciodată n-a mai dat, mai tîrziu, vreun semn de viaţă. în adolescenţă, şi în anii ce au urmat cînd s-a deşteptat în mine viaţa afectivă, din .imaginile confuze ale copilăriei a luat contur o figură de fată, pe care n-am putut s-o confrunt, din curiozitate, cu originalul, pentru că nu .am nici o fotografie. Nici nu poate fi vorba de vreo revelare spontană a vreunei afecţiuni infantile, ci de verificarea unei scheme feminine reclamate de natura sufletului meu. Noua Otilie vie, construită din aspiraţii vii de astă dată, mi-a .arătat că în multitudinea imaginilor suave ale femeii, una, imprecisă, firește, domina: fata cu părul ca un fum, exuberantă şi reflexivă, cultă, nebunatică, serioasă, furtunoasă, meditativă, muzicantă (şi Otília copilăriei cînta la pian, Dumnezeu ştie cum). (...) în orice caz, cred a fi demonstrat că Otília este o ficţiune în spiritul realităţilor, şi care .se poate .întîlni oricînd în realitate şi confrunta cu ea. Delaţiune anecdotică în nici un fel.*[11] Faţă de gestaţia îndelungată în construirea personajului călinescian, la Hóiban procesul de creaţie absoarbe fără .întîrziere, am putea chiar afirma ca devoră realitatea imediată. Nu mai avem de-a face cu reflexul unei amintiri de tinereţe, cu proiecţii în trecut, cu mutaţii alambicate. Materialul de viaţă trece în operă palpi- tînd încă, filtrat prin sensibilitatea neobişnuită a creatorului. Aşa se întîmplă şi în *Ioana* şi în scrierea postumă *Jocurile Daniei.* Modelul eroinei primului roman este Maria Di-

mitrescu, o elevă a lui Hóiban la începutul carierei sale didactice. Se căsătoreşte cu ea la 21 februarie 1931, dar divorţează după numai doi ani la 3 iulie 1933. Hóiban încredinţează frămîntările sale înainte de despărţire prietenului Ta- che Soroceanu care încercase să-i împace : „Dragă Tache, ai asistat în mare parte la toate variaţile mele şi a celor de primprejur, şi nu eşti observator aşa de rău. Ştii deci că situaţia noastră nu .se potriveşte. Să nu ne mai minţim ’ în- curajările pe care mi le dai sínt prietenoase, dar necorespunzătoare ! Ştii din ultimul meu roman patima care’mă chi- nuie : gustul de a vedea exact ce e în ,im[ne] ceilalţi. Fa-

[1] G. Călinescu, ***Esenţa realismului,*** Ed. cit, p. 575-576

tal, constatările nu pot fi decit deprimante..." [XLVII] După cum îşi informează alt amic, Argintescu, romanul e scris chiar în perioada disensiunilor casnice şi ,în 1934 scriitorul se zbate să-l publice. La doi ani după moartea lui Hóiban, în 1939, Emil Gulian se referă la modelul Daniei într-o evocare în *Universul literar.* După apariţia romanului Ioana, Hóiban se amorezează de Lidia Manolovici a cărei frumuseţe şi eleganţă îl impresionează şi constată cu plăcere că e o citi- oare pasionată a prozei sale. înfiriparea idilei transpare din-tr-o scrisoare din 5 februarie 1935 către acelaşi Argintescu. Despărţirea are loc în toamnă, doar după cîteva luni, cum rezultă din rîndurile unei alte scrisori : „Vorbele tale mi-au fost de infinit ajutor, cu toate că socoteam vorbele drept vane, mai ales cînd nici nu cunoşteai personal modelul. Va trece şi asta complect. Va fi mîine : subiect de roman!" (20 octombrie 1935). Iar -în 16 iulie 1936, îi semnalează lui Argintescu că după terminarea romanului *Jocurile Daniei* în care-şi văr- sase tot focul, .se linişteşte, defulat, şi reuşeşte să se obiectiveze faţă de model: „Ultimul roman este povestea aceea care m-a zdruncinat adînc, o ştii. Cred însă, după ce m-am. calmat, că a fost cea mai fermecătoare fată posibilă, iar în- tîmplarea mea a fost excepţională."

Aşa cum recunoaşte că firea -sa .prea sensibilă provocase ciocnirile cu soţia, la fel îşi asumă vina de a fi interpretat greşit purtarea „Daniei" (căci şi în scrisori deja transformase numele iubitei din realitate în cel dat în roman), dar tocmai din această fire şi suferinţele ei exagerate se naşte rafinata introspecţie a lui Sandu, eroul prozei sale romaneşti. Hóiban nu încearcă să escamoteze care i-au fost modelele inspiratoare. Dar ţine să precizeze în *Testamentul literar,* publicat în revista „Azi", şi care, în ediţia postumă a romanului *Jacurile Daniei* figurează, conform dorinţei autorului, în fruntea ultimei sale lucrări: „Mi s-a atras atenţia verbal de cei care jnă ştiu de aproape, şi recunosc personagiile transcrise de mine, ca arta la care aspir este lipsită de fantezie. D^şi- gur, dar Lili şi Mary din *Romanul lui Mirel* sínt complec inventate, şi sínt amatori de intrigă

XLVII **Vezi Anton Holban, *Opere,* I, [studl]B jită, note şi bibliografie de Elena Beram, Bucuieşti, 1970, p. 464—465.**

O Scanned with OKEN Scanne

acei care caută persoane Îndărătul acestor nume. (Indiferent dacă alte personag

(lin aceeaşi carte sînt apropiate de realitate) (...) Pentru un străin, lipsa .mea de fantezie nu poate constitui un defect. Şi dacă trăieşti lingă scriitori iluştri ? Şi Orgon din *Tar iui fe* în secolul unei arte abstracte a avut un model... Termin cu o întrebare care poate rezolva multe nelămuriri: Proust, exemplul meu veşnic, are fantezie sau nu?... Important este numai să alegi ceea ce este caracteristic din bogăţia de fapte care ţi se oferă. Fantezia constă să combini aceste detalii pregnante. Căci prin observaţie nu înţeleg fotografie".

Primul pas ispre roman al Hortensiei Papadat-Bengescu îl constituie *Balaurul,* singura proză în care putem recunoaşte în eroină elemente autobiografice. Cu atît mai preţioasă ni se pare această transpunere de experienţă personală, cu cît ea marchează, prin trăirea intensă a momentului dramatic al războiului de către infirmiera Laura, o atitudine faţă de realitate care fundamentează construcţia ulterioară a personajelor din ciclul Hallipilor. Autoarea mărturiseşte însemnătatea pe care a avut-o pentru ea precizia detaliului trăit atunci cînd a Redactat *Balaurul.* în *Autobiografia* pe care i-o publică Călinescu în „Adevărul literar şi artistic” (an XVII, seria III, nr. 366-367, 11—18 iulie 1937, p.'5—6) scrie următoarele : „În cartea mea de război, *Balaurul,* dacă îmi scapă numele unui rănit nu mai pot scrie pînă cînd nu-l aflu... Dacă nu-mi amintesc sala anume din spital a vreunui episod, aştept .pînă .îmi aduc aminte că era cea de la etaj la stînga Aci – fie el cît de modest – nu valorează decît documentul... Atmosfera are aceeaşi exactitate. Lirismul de acolo nu e al unei infirmiere, e temperatura locului şi oamenilor. E acea „ieşire din fire" a fiecăruia şi a tuturor...”

Despărţirea de lirismul din prozele de început, care o făcuseră cunoscută, departe de a fi uşoară, constituie o „ieşire din sine" fără a şterbi însă din postura contemplativă care îi e proprie. în 1918 îi încredinţa lui Ibrăileanu : „Cînd am rămas aci, după ce am -îndurat ce am îndurat, dar am şi văzut cred că tot ce se putea vedea mai bine şi mai mult din ce a fost, a trebuit să zic că a fost poate un calcul al soartei să

Scanned with OKEN Scanne

rămîi la postul de privire cel mai interesant, căci mai totdeauna mi-a fost scris să pot observa lucruri interesante plătind cu fiinţa mea. Nu m-am dat în lături. M-am oferit ca obiect de experienţă celor mai dureroase, căci credeam intr-o noimcL Am privit cît mai bine şi am suferit cît mai mult. M-am vîrît în miezul cel mai activ şi mai obositor al împrejurărilor lor,- crezînd că trebuie .să văd şi hotărîtă .să notez cîndva, în limita puterilor mele ceea ce am văziit[11]. Claustrată în viaţa pro-- vincială şi în cercul familial unde nu beneficiază de înţelegerea soţului, Hortensia Papadat-Bengeseu nu-şi lasă invar dată viaţa de livresc, făurind un. personaj prin care să se defuleze, precum Holban, ci urmează etapă cu etapă o desprindere de existenţa cotidiană şi o mutare a imaginaţiei în lumea operei create. Mărturia lirică a unei vieţi vegetativ-contemplative şi mărginite transpare şi în primele ei proze, dar şi în poeziile scrise în limba franceză, interesante sub acest aspect dacă nu (sub cel al valorii artistice. Apoi intervine romanul document ,unde în Laura, autoarea se autopor- tretizează, dar nu ca un personaj profund implicat în acţiune, ci ca un observator al realităţii pe care o consemnează minuţios în jurnalul ei. O prelungire a acestei modalităţi se păstrează în construcţia personajului Mini din *Fecioarele despletite.* Dar la observaţia lui Lovinescu despre subiectivitatea acestei întruchipări, se renunţă la o viziune unilaterală în următoarele romane. O ultimă fază care reliefează felul în care lucrează imaginaţia Hortensiei Papadat-Bengescu$_r$ obiectivarea în integrarea elementului real în lumea fictivă creată, ne-o dezvăluie afirmaţiile dintr-un interviu acordat lui I. Valerian : „Nu lucrez cu modele şi nici cu anecdota cunoscută. Peiisonagiile ca şi afabulaţia, tqtul e de invenţie dar nu pot lucra pînă cînd n-am impresia desăvîrşită că sînt fapte şi fiinţe reale". Modelele din romane sînt adesea adînciri ale unor impresii fugare iscate în întîlniri întîm- plătoare din existenţa cotidiană. Despre *Logodnicul,* scriitoarea declară : „Am ajuns la acest subiect în chip neprevăzut. Acum cîţiva ani într-o seară prin .ceaţă, am observat silueta unui tînăr care după ce se apropiase de o trecătoare adresîndu-i-se probabil galant, o salutase .stîngaci, pe cînd doamna trecuse strada pentru a-l ocoli. Prin promoroacă silueta

tînărului desena o schemă nedumerită. Am atribuit pe dată acelui trecător un temperament, un caracter anume, după cîţiva paşi avea un chip (nu i-l văzusem), un nume şi o biografie; cînd ajunsesem la destinaţie cunoşteam unele împrejurări ale traiului lui: concepusem prima parte a lo *godnicului* pe care am şi notat-o pe cîteva pagini de caiet. Coerenţa personajelor închipuite pe de-a-ntregul este a i de impecabilă în mecanismul prozei Hortensiei Papadat-Ben- gescu, încît -acolo unde intervine un erou cu model recog- noscibil, cum e Marcian inspirat de George Enescu, el ne apare - cel mai palid, cel mai puţin convingător. Concentrîn- du-şi atenţia asupra lumii imaginate de ea, scriitoarea a- junge aproape să trăiască nu în personaje ci cu ajutorul personajelor, pînă la imposibilitatea de a-şi stapîni naraţia precum ucenicul vrăjitor, romanul invadînd pentru autoare realitatea propriei vieţi : „Cînd scriam romanul *Rădăcini* mi s-a întîmplat un lucru ciudat: o uşoară intoxicaţie sentimentală pentru unul din personagiile cărţii şi anume doctorul Caro. Probabil pe cale de contaminare – viaţa e plină de microbi – m-am apropiat prea mult de cele două femei care-l iubesc şi pe care le iubeşte; Dia şi Madona. Mi-a trebuit un efort (şi o pauză penru a ieşi din această sferă de influenţă. Totuşi e întîia oară cînd am un sentiment per- sonal pentru unul din personagiile pe care mi le aduce închipuirea cu puterea celei mai vii realităţi. Dealtfel, e un incident’ fără importanţă şi fără urmări. Pe doctorul Caro însă nu-l pot întîlni nicăieri în cotidian, căci nu-i aparţine. A fost o plăsmuire a închipuirii mele care a încercat să dea expresie unui om sintetic". Disciplina scriitoricească pe care şi-o impune Hortensia Papadat-Bengescu o determină să gonească fantasmele şi să-şi reia faţă de eroii făuriţi postura de naratoare obiectivă.

Modelul are alte valenţe la Mircea Eliade. Scriitorul, încă din tinereţe, simte o nevoie irezistibilă să-şi reverse existenţa în scris, retrăind-o, comentînd-o, nutrindu-se sufleteşte din propriile impresii ,şi fapte. în una din primele încercări de roman – *Gaudeamus* – el îşi transpune viaţa studenţească în mod cît se poate de recognoscibil pentru prietenii şi colegii săi. Dintre personajele feminine, se desprinde pregnant fata pe care o iubeşte, Rica. în autobiografia lui, notează despre elaborarea > acestei creaţii. „Cred

că pagini întregi le-am scris cu ochii împăienjeniţi de lacrimi. Cînd îmi aminteam de repetiţiile corului de acasă şi de primele întîlniri cu Rica, aveam impresia că toate s-ar putea prelungi dacă eu 41-aş fi decis că trebuie să renunţ. Dar, oricum, era necesar să mă eliberez de această nouă sursă de melancolie, alcătuită din memoriile vieţii de student şi în special de povestea mea de dragoste (...) Nu ştiu dacă

Rica a înţeles pe de-a-ntregul ce a însemnat *Gaudeamus* pentru mine. Romanul se termina cu căsătoria ei şi plecarea mea. întregul nostru grup de studenţi s-a risipit în cele patru vînturi şi casa mi-a fost distrusă nu mult după aceea. Astfel sursa amintirilor ^noastre a dispărut pentru totdeauna. în dorinţa mea de a arde trecutul şi de a mă apăra de prezent, am anticipat chiar evenimentul care mi se părea un adevărat sacrilegiu"[XLVIII]. Pentru Mircea Eliade, ca şi pentru idolban, literatura înseamnă defulare, şi la fel ca pentru Ionel Teodoreanu păstrarea în paginile cărţii a ceea ce dispare în viaţă. Totuşi procesul la Mircea Eliade e contradictoriu. Deteictarea frămîntărilor interioare constituie o întîmplare intuitivă a viitorului în acelaşi timp temut şi dorit. Modelele nu diferă prea mult de personajele din romane,'important fiind în special rolul lor jn mersul vieţii naratorului. Acest lucru provoacă reacţii care înrîuresc laboratorul de creaţie al prozatorului. Un exemplu grăitor îl constituie *Maitreyi.* Comentariile făcute de Allan pe marginea notaţiilor din jurnal, cînd încearcă ,să reconstituie cu ajutorul acestuia întîmplările din casa lui Narendra Sen, comentarii care dau acea impresie de încercare de obiectivare în fluxul subiectivităţii redactării sub imperiul emoţiei, provin, de fapt, din includerea în roman a unor pagini din jurnalul real ţinut de prozator, cu amendamentele necesare. „în iarna lui '33, notează Mircea Eliade, cînd, acasă în strada Melodiei, am scris romanul pe care intenţionam să-l dau pentru Premiul Tekirghiol-Eforie, am recitit pentru prima şi ultima oară jurnalul acelor luni. Am şi utilizat un număr de pagini, incorporîndu-le direct în texul romanului. în ciuda patosului povestirii, am încercat sa mă ţin pe cît de aproape cu putinţă de realitate. Dar, fireşte, această „realitate" a devenit mitologică din chiar momentul cînd am trăit-o"[XLIX]. Maitreyi Sen din roman era de fapt Maitreyi Dagupta şi în Allan romancierul se portretizează pe sine în perioada primei sale călătorii în India. Autorul preferă probabil să se transpună intr-un englez de rînd, pe de o parte pentru a face mai uşor de înţeles planurile gazdei lui de a se stabili un timp cu familia în Europa, avînd în vedere situaţia Indiei faţă de Anglia în acea vreme,• pe de altă parte, punînd

XLVIII **Mircea Eliade, *op. cit.,* p. 140—141.**
XLIX **Mircea Eliade, *op. cit.,* p. 185.**

accentul pe amorul revelaţie de sorginte carnală, învăluită în veşmîntul său de magie, de vrajă, el măreşte obstacolele culturale şi spirituale între cei doi îndrăgostiţi. De fapt, după cum arată în autobiografie, sentimentele Maitreyi au fost mult influenţate în realitate de calitatea de scriitor a lui Mircea Eliade, fata fiind poetă şi filosoafă. Scriitorul precizează chiar momentul cînd îi reţine atenţia: „Am primit primele volume din Isabel *(Isabel şi apele diavolului* – n.n.) şi Maitreyi care era poetă a început să mă privească cu alţi ochi. Devenisem egalul ei; ajunsesem să fac parte din aceeaşi familie spirituală ca şi Rabindranath Tagore"[L].

Un studiu aprofundat al modelelor ar sluji desigur psihologiei literaturii şi psihocriticii.

Mihail Sebastian, în cartea sa despre corespondenţa lui Proust, considera îndreptăţită cercetarea modelelor şi „cheilor" unei opere pentru a putea pătrunde în laboratorul de creaţie al scriitorului: „A clarifica anumite „chei", a deschide anumite porţi, este pentru noi o încercare de a cunoaşte mai de aproape metoda de lucru a scriitorului. Care este în opera lui hotarul dintre ficţiune şi realitate, în ce măsură spiritul de invenţie colaborează cu spiritul de ob-r servaţie, prin ce transformări trece un fapt autentic, pentru a deveni un element de roman, care este unghiul de refracţie ce deplasează în literatură imaginile luate din viaţă – iată atîtea întrebări delicate ce se referă la mecanismul intim al actului creator"[LI]. în ce ne priveşte, am vrut doar să arătăm prin cîteva exemple, restrîngînd aria cercetării mai ales asupra figurilor feminine, că tranziţia de la model la personaj oferă o serie de indicii asupra viziunii etice şi estetice a creatorului. Acest lucru este cu atît mai interesant cu cît la numeroşi romancieri, declarat sau nedeclarat, personajul e cel care inspiră fabulaţia. Ionel Teodoreanu teoretizează (arbitrar dar semnificativ pentru modul său de a-şi elabora opera) superioritatea acestor prozatori faţă de cei care pornesc de la subiect spre eroi: „Invitat sa vorbesc despre creaţiunea literară, am .împărţit ro-

---

L **Ibidern, p. 185.**|

LI **Mihail Sebastian, *Corespondenţa lui .Marcel Proust,* Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1939, p. 69.**

mancierîi în doua categorii : intr-o primă categorie am pits pe aceia care purced în compunerea unui roman creîhd în- tîi subiectul .şi apoi personajele —* ceea ce este fundamental greşit, după părerea mea, fiindcă de la Adam şi Eva, creaţiunea, în logica ei firească, mai înainte de a da naştere conflictelor a zămislit eroii şi în doua categorie de romancieri intră tocmai acei scriitori care, în primul rînd, îşi fixează eroii, îi determină şi apoi îi pun să acţioneze".[1'2]

Bineînţeles, în construcţia personajului feminin portretul fizic şi moral are un loc de frunte. /Deoarece intră într-un raport de egalitate, superioritate sau inferioritate unul faţă de celălalt în alcătuirea personalităţii tuturor eroinelor de roman, ne vom opri numai asupra unor particularităţi de creaţie care ţin de concepţia ficărui prozator despre femeie .şi feminitate.

În făurirea personajului feminin, o trăsătură definitorie e frumuseţea. Asupra acestei noţiuni există opinii contradictorii în romanul nostru interbelic.

Conform esteticii populare, la George Călinescu frumuseţea fizică şi morală sínt strîns legate. încă de la începutul romanului *Enigma Otiliei,* ne atrage atenţia antiteza Otilia-Aurelia, clădită pe trăsături similare: „Faţa măslinie, cu nasul mic şi ochii foarte albaştri, arăta şi mai copilăroasă îîitre multele bucle şi gulerul de dantelă. Insă în

[1] **Ionel Teodoreanu. *Omul cu mîrţoaga, Vasile Bodescu,* Ed. Viaţa Românească, laşi, 1931, p.. 7.**

[2] **Disputa pe temg, priorităţii personajului ori naraţiei în roman s-a prelungit pînă astăzi. Wayne C. Booth o semnala nu fără oarecare ironie : „Mi se spune qt», către dl. W. Y. Harvey că personajului trebuie să i se acorde pripr$_5$it^te atunci cînd ne ocupăm de roman *(Cha- racter and the novei), şi* dţ*^ către dnii Róbert Sholes şi Róbert Kellog, ín *The Natúre of N ar nat ive,* cjă forma narativă este centrală. Se află ei deci în conflict cu dl Lodge care afirmă că doar limba contează, şi în dezacord între ei, *?' Şe* prea poate, dar este şi mai probabil ca atunci, cînd în cele din ut? mă pătrund în miezul cărţilor lor, să aflu nu numai asemeni diferenţe manifeste, ci şi diferenţe mai adînci ce ţin de metodă şi de principiu, ce îmi vor permite să accept legitimitatea încercărilor lor, ca şi a celor ale dlui Lodge, de îndată ce au fost epurate de pretenţiile lor de a avea în exclusivitate acces la adevăr. Manifestând această pretenţie priviţid monopolul întregului .adevăr, ele ^{se} pot chiar dovedi cărţi proaste ; ca cercetări complementare insa se pot hrăni una pe alta (Wayne C. $_K$ Booth – *Retorica***

romanului, **Bucureşti, Editura Univers, 1976, p. 488—489).**

X'-cU 89 coala U?

loc ei în rîndul oamenilor.). Şi după cum Zaza *(Concert din muzică...)* moare pentru ca nu se hotcirîse sa~şi sacrifice sinii frumoşi care fuseseră pentru ea o patrie, tot astfel Lenora moare pentru ca nu a divulgat secretul feminităţii ei infirme.” în genere, nu procesele sufleteşti deformeazéí frumuseţea în opera Hortensiei Papadat-Bengescu, dovada că Elena rămîne Ia fel de frumoasă şi de elegantă în epoca zbu*. cimului sufletesc provocat de relaţia cu Marcian. Incit, probabil, Hóiban e îndreptăţit să pună manifestările patologice ale Lenorei, aparent cauzate de purtarea Mikái-Lé – păcătui ei viu – mai degrabă pe seama incipienţei cancerului care o va doborî pînă la urmă. Din aceeaşi familie temperamentală cu Lenora face parte Mika-Lé sa,u Ada Razu. Dar departe de firea vegetativă a celei dinţii, ele au un dinamism şi o energie puse în slujba unei frumuseţi pernicioase. Poate singura notă morală din ciclul Hallipilor o constituie eşecul în destinul acestor două personaje. Coca- Aimée triumfă în schimb .şi odată cu ea triumfă – cum s-a mai arătat – artificializarea şi golirea de conţinut a relaţiilor interumane. Fata are aceeaşi frumuseţe de păpuşă blondă ca şi mama ei Lenora. dar lipsită de vibraţie sufletească şi ferită de orice senzualitate. Pentru a sublinia vidul lăuntric al personajului. Hortensia Papadat-Bengescu abundă în detalii descriptive, în tropi care să sugereze neînsufleţitul : „piele albă rozată, ca de porţelan, gura colorată palid cu un roz de majolică ; ochi mari ca pe portrete litografice, albaştri ca unele faianţe; sprincene blonde, trase subţire ca din pensulă pe o frunte dreaptă; oval admirabil. O păpuşă fără de caracter, nici expresie în frumuseţe, dar perfectă şi mai ales deosebită prin materialul întrebuinţat de natură : mătase, culoare, totul de prima calitate, nici un defect de ţesătură.

Corpul, proporţional ca înălţime şi ca dezvoltare, n-avea nici voluptate a formelor, nici nubilitate – o statuetă pe care ochiul se'oprea fără impresii, numai cu singura însufleţire a enervării provocată de imobilitatea unei fiinţe totuşi vii”.

Portretele fizice şi morale ale personajelor feminine din *Kusoaica* de Gib Mihăescu transpun

contradicţia dintre dramatic şi ridicol în făurirea idealului de feminitate livresc care-J obsedează pe Ragaiac. La toate femeile întîlnite, na- 19Ş

ratorul sesizează asemenea elemente contradictorii. Uneori în trăsăturile chipului, ca la Ghena Kersanova : „Micul ei nas puţin gîtuit spre vîrful care căuta în sus şi o dispoziţie spre rîs a pomeţilor stricau, sau, poate, Doamne, agravau printr-un aer ştrengăresc, foarte simpatic de altminteri, accentul tragic al sprîncenelor îmbinate pe ochii fără fund şi priveliştea stranie a rotocoalelor de păr mătăsoase şi schimbătoare sub incidenţele luminii – ca fumul de cătţui al unei divinităţi negre – din împletiturile leneşe ale căruia apărea figura cea cu două măşti". Alteori se referă la caracterul moral sugerînd acel contradictoriu propriu misterului feminin. Despre Niculina eroul mărturiseşte : „Mă uitai adine în ochii ei, să văd pînă unde jocul apelor din funduri era al sincerităţii şi de unde începeau cercurile minciunii şi ale bătăii de joc, dar cine putea vedea în aceste negre fîntîni fără sfîrşit?"

Vraja feminităţii derivă în *Craii de Curtea-Veche* nu atît din frumuseţe cft dintr-un detaliu pregnant al senzualităţii : efluvii de mireasmă la Raşelica, ochii de neuitat ai Penei Corcoduşa. Acest amănunt ţine locul unui elixir care magicizează fixaţia erotică, în spiritul romantismului crepuscular matein : „Dar acela după ,care turbaseră toate era Leuchtenberg-Beauharnais, frumosul Serghie, nepotul împăratului. Zadarnic însă aşteptară să-i cadă batista. Căci întîmplarea îl aruncase, din întîia noapte, în braţele unei femei de rînd şi din braţele acesteia nu s-a mai putut desprinde. Era o fată de mahala, nu prea tînără, puţin căruntă la tîmple ; o ştiam de' la balurile mascate şi de la grădinile de vară. Farmecul acestei fiinţe, de obicei posacă, mai mult ciudată decît frumoasă, îi sta în ochi, nişte ochi mari verzi, verzi-tulburi, lături-de-peşte, cum le zice românul, genaţi şi sprîncenaţi, cu privirea cam rătăcită". Dar sugestia roman- tic-tenebroasă se dislocă prin ironia unei interogaţii retorice care trimite spre practici erotice plebee mai prozaice:

< „Să fi fost alţii nurii ce ţesură mreaja în care fu prinsă inima ducelui ? – se poate ; e netăgăduit însă că, împărtăşită de amîndoj deopotrivă, o pătimaşă iubire se aprinse rn- tre floarea-de-maidan şi Făt-frumosul în fiinţa căruia

se r frigeau, întrunite, strălucirile a două cununi împărateş i Antiteză ironică liricizantă, desigur, cum indică şi ¹?ᵉ^^ʳᵃ „floare-de-maidan", luată din materialul romanului p P

Iar. Dealtfel comparaţia floral revine, nuanţată tot de reticentă ironica, cînd e vorba de Raşelica : „Era cum nu se poate .mai bine Raşelica şi de minune potrivită; trezita asemănare a femeii cu floarea – o floare neagră de tropice, plină de otrava şi de miere – o deştepta fără voie mireasma caldă ce se răspîndea, ameţitor de pătimaşă, la fiecare din mişcările ei". .

Adela aduce un alt fel de nuanţare subiectivizanta, conceptului de frumuseţe. În scurta întoarcere spre iniţierea sa erotică, eroul enunţă trei tipuri de frumuseţe corespunzînd celor trei epoci ale tinereţii : cea romantica, cea realistă- serioasă şi cea cinică: „E cu neputinţă să fi ,existat cîndva pe planetă o apariţie mai încântătoare. Fata de şaisprezece ani cu părul galben şi ochii negri avea iîn figură ceva de copil şi de floare. Iar corpul ei, încă în dezvoltare, avea mlădieri ca tulpinile subţiri şi înalte la .adierea vîntului. Şi vocea înceată, nesigură, cu graseieri ca nişte sfiiciuni ale inimii, al cărei ton răsună încă şi astăzi în mine! Niciodată cuvin tul „înger" nu s-a potrivit unei trecătoare apariţii umane, ca acestei fiinţe în adevăr angelice (...) După epoca romantică – epoca realistă, serioasă, la Viena, cu femeia a- ceea subţire şi înaltă, cu formele adolescente încă la vîrsta de douăzeci şi cinci de ani, oprite parcă în desăvîrşirea materializării lor de flacăra mistuitoare a vieţii ei. Un păr arămiu, cu luciri de .foc, parcă reflexe ale temperamentului ei arzător. Ochii de o culoare nehotărîtă, cafea şi aur, schimbătoare după dispoziţie, după culoarea timpului, în care se aprindea necontenit sufletul ei neliniştit, sau uneori ficşi, reci, privind în gol, cînd, gîndul era concentrat ori patima adîncă. O gură mobilă, nesigură. Braţele albe, fine. Piciorul ca o mîpă de mic, neliniştit. Mina* nervoasă, şovăitoare. Mersul undoiaf, cu capul aplecat uşor în dreapta, ca într-o figură de cadril, cînd îmi ieşea întru întîmpinare. (...) Şi, în sfirşit tîrziu, în epoca cinică, culminând spre amiaza vieţii, accesul de stupidă dementă pentru femeia mare cu părul roş, cu ochii mici şi verzi, cu »nasul turtit şi cărnos, cu buzele strivite, arse, cu braţele groase şi dure, eşantioane ale întregii ei fiinţe, cu talia şi şoldurile asortate în formă de liră, femeia-femelă şi nimic altăceva, femeia cu maximum de iritabilitate protoplasmatică, Aproape

goală sub rochia elegantă, începea să se dezbrace jde la uşă, crispată, rea,
fără .nici un cuvînt şi, peste treizeci de secunde, dădea replica, întregită, .a Venerii Callipyge de la Siracuza atît
de albă că .părea ¡mai goală decît o femeie goală." Retrospectiva are caracter de bilanţ, finalul ei arătînd intenţia generalizatoare a autorului : o experienţă săracă dar concludentă. Urmează însă o idee nouă, aceea a genului preferat jn materie de feminitate, idee avansată anterior de Camil Pe- trescu .în *Ultima noapte...* Portretizarea doamnei Timotin provoacă Reflexii asupra feminităţii mai puternică uneori datorită temperamentului ardent la unele femei urîte ; „Femeia asta măruntă, desigur că nu poate inspira capricii, nu poate provoca emulaţie între amatorii de flirturi, dar prin temperamentul ei cred că poate dezlănţui pasiuni arzătoare. Feminitatea – agitat molem (tulbură nepăsarea – n.n.). Fiinţa neutră improblematică, inofensivă, fata mică de zece ani,, în unghiuri drepte[1] ori ascuţite, cu două beţe în loc de picioare, dizgraţioasă la figură, devine adesea la cincisprezece ani izvor de seducţii roind din formele rotunzite, din reliefurile ce se anunţă, din enigmaticul «da şi nu» inconştient al figurii, din încreţiturile rochiei, din atitudini pasive şi cu atît mai imperative – seducţii care lipsesc adesea femeilor frumoase, «reci», cum spunem noi, lipsite de «vino-ncoace»r cum spune poporul, expresii care indică deficitul acelui principiu vital nou, care a operat la pubertate mai puternic în fata mică, dizgraţioasă decît în cea frumoasă, supraîncăr- cînd-o de electricitate feminină.- Amorurile inspirate de a-ceste femei – de obicei pasiuni tiranice pînă la degradarea bărbatului, fiindcă nu sînt provocate şi de impresii estetice, ci numai de cauze biologice – sînt privite ca nişte n-bunii, iar poporul le crede datorite farmecelor şi vrăjitor". Dar în alegere, naratorul influenţat şi de esteticul livresc înclină spre frumuseţea obiectivă : „De altfel, doamna Timotin nu e genul meu, al acelora care au concepţia plastică, picturală şi statuară a femeii – mai ales cînd au ajuns la patruzeci de ani!".

Preferinţa pentru un anume gen de femeie e sacri tj^ tă şi în *Craii de Curtca-Veche* şi în *Ultima noapte...* tëiu

Caragiale din pricina conventionalului constras; *i* venere şi madonă, între carnalul înjositor şi P?°[ni] [n] [nrn] geresc. Pantazi o iubeşte pe Wanda din mila, vrin – P teguiască; [w]Ce-mî părea ciudat în toată istoria as a

mă îndrăgostisem – îmi venise şi mie rîndul – dar că mă îndrăgostisem tocmai de fata cu pricina, deoarece, de la fire nu simt atragere decit *pentru femeile oacheşe,* (sublinierea noastră), cît mai oacheşe, şi dînsa era bălană şi albă pînă la serbezime, aşa că nu trebuie să te mire, amice, dacă am să-ţi spun că, deşi am iubit-o cu patimă, nici o clipă făptura ei, chiar avînd-o aproape, n-a deşteptat într-a mea o bănuială măcar de poftă trupească(...)" înşelat de aparenţe, fiind înşelat şi la propriu, Pantazi o părăseşte pe mincinoasa cu aer neprihănit, dar nu o uită deoarece, în pofida eşecului, nu poate -renunţa la ceea ce devenise întruchipare pentru el a idealului feminin. Aşa cum singur conchide, conform şi părerilor lui Pa- şadia, intr-un asemenea ideal intră o doză de fetişism.

în *Ultima noapte...* genul (acelaşi ca la Pantazi) e sacrificat pe altarul orgoliului, determinat de frumuseţea obiectivă, recunoscută ca atare de cei din jur, a blondei Ela : „Ea locuia încă la mătuşa ei, unde mai locuia de asemeni, în pensiune, o colegă de universitate, prin care o cunoscusem şi care îmi plăcuse mult mai mult, căci era oacheşă, iar mie nu-mi plăceau deloc blondele (...) Incit, deşi nu-mi plăcea, începusem să fiu totuşi măgulit de admiraţia pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram .atît de pătimaş iubit de una dintre cele mai frumoase studente şi cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri", în final cînd Ştefan Gheorghidiu se desprinde sufleteşte de Ela, preferinţa iniţială îşi reia locul. Frumuseţea femeii care-i întruchipează genul se defineşte mai amănunţit în capitolul *Fata cu obrazul verde, la Vulcan.* Portretul este evocat într-o gamă cromatică de verde de la chihlimbar la rugina metalică : „Are obrazul desăvîrşit, oval, de culoarea chihlimbarului verzui, iar ochii ca nişte prune lungi, verzi. Acest joc de feluri, de la arama roşcată a părului la verdele^ gălbui al obrajilor fără pată, ca o apă, şi la verdede albăstrui al ochilor, mă uimeşte de rămîn o clipă încremenit. Sugestia picturală >nu mă părăseşte..."

întreg capitolul este, aşa cum arăta Liviu Călin,

„un excepţional portret, o pagină de antologie.”[LII] Formele, culorile, gesturile fetei contribuie la realizarea unui amestec de candoare şi senzualitate care da măsura feminităţii ei. Arma de seducţie, ca şi la alte eroine camilpetresciene, este tăgada şi tăcerea care sporesc misterul. Totodată, acest portret are o deosebită pondere psihologică în semnalarea evoluţiei sufleteşti a lui Ştefan Gheorghidiu. Dacă figurile celorlalte femei înfăţişate înainte în roman erau prezentate strict în raport cu personalitatea soţiei sale (actriţa, prostituata, mama şi surorile eroului), fata de la Vulcan concentrează asupra ei interesul total al bărbatului, fără a mai constitui un termen de comparaţie pentru partenera conjugală.

Palul lui Procust se întoarce, în mod original însă, la relaţia indestructibilă între frumuseţea fizică şi cea morală. Frumuseţea Emiliei devine nonfrumuseţe datorită platitudinii şi venalităţii personajului, iar cea imperfectă a doamnei T. triumfă, transfigurată de inteligenţă, bunătate şi feminitate. De asemenea, «satisfacţia sau insatisfacţia lăuntrica poate modifica frumuseţea. Fred notează despre doamna T.: „Nu era întîia oară cînd faţă de mine ¡se .spunea că e urîtă... Mai ales cînd era necăjită, legată de nemulţumiri - practice, pierdea foarte mult... Ochii îşi schimbau culoarea şi se adîn- ceau în orbite. Corneea i se injecta cu fire roşii şi parcă devenea de sticlă, toata se veştejea subit. Atunci îşi neglija şi ţinuta. Frumuseea ei era foarte sensibilă la viaţa interioară, şi cred că niciodată n-a fost mai frumoasă ca la vreo cîteva luni după începutul iubirii noastre, cînd părea exasperată de iubire. Şi atunci avea ochii intenşi, dar de o limpezime care făcea ca albul corneei {nu era chiar alb, avea ceva din catifelarea nedefinit verzuie a unei petale de trandafir alb, căruia i s-a injectat artificial culoarea verde...) să dea o impresie de vis[u]. La .Anton Holbau, frumuseţea feminină nu e neapărat necesară la personajul principal al romanului. Irina din O *moarte care nu dovedeşte nimic* e urîţică, iar eroul resimte acest lucru privind-o

---

LII **Liviu Călin, *Cărnii Petrescu, Oglinzi paralele,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, p. 96.**

cu luciditatea lipsei de iubire ce dăinuie pînă la urmă în carte şi prilejuieşte tocmai de aceea o magistrală autoanaliză a caracterului masculin. În *Ioana,* Sandu statuează concepţia autorului despre frumuseţea feminină : „O femeie a cărei singură virtute e feminitatea nu mă interesează multa^ vreme. Viky rămîne tot timpul drăguţă, Ioana apare pe rin r – moaşă şi urîtă, parcă fizicul ar fi o reflectare a carac eru ui ei instabil, evoluînd între extreme. Totul depinde de liniştea mai îndelungată sau de oboseala ce o »face străvezie. În momentul supărării devine slabă de tot, capătă riduri pe faţă, vînăt împrejurul ochilor, pistrui mulţi, iar mişcările sînt fără graţie. Dar uneori apare minunată, cu profilul ei perfect de statuie greacă, fruntea limpede şi mare, sub arcurile sprin- cenelor, ochii profunzi dar potoliţi, fără nimic turbure în ei, gura tăiată de un mare artist, părul bogat, încadrînd-o su- perb. Şi o siluetă elegantă, înaltă, subţire pe care o prinde admirabil negrul şi căreia i s-ar potrivi rochiile unei regine. Apariţiile Ioanei sînt uneori uimitoare (dar eu o prefer altminteri, căci de prima imagine a Ioanei nenorocită, mi-e milă completă, iar de a doua mă şimt umilit, îndepărtat);" Observaţia se repetă aprofundată printr-o generalizare care intenţionează să definească rolul vieţii lăuntrice şi al trăirii intense cu durerile ei de neînlăturat în frumuseţea fizică exterioară : „E foarte frumoasă Ioana, dar numai cînd este fericită. Ochii îi scînteie, faţa se luminează, emoţia îi inunda toată fiinţa. Oamenii au chipul frumos sau urît, indiferent de proporţia perfectă, numai cînd oglindesc mistere venite din afund. Numai cei care au suferit sînt frumoşi..." în locul nemişcării pe care frumuseţea o impune, în genere, la Hortensia Papadat-Bengescu, se instaurează la ceilalţi romancieri ca normă estetică mobilitatea, o mobilitate dependentă de mişcarea sufletească.

Trei accesorii plastice vin frecvent în ajutorul caracterizării personajului feminin în romanul interbelic : o- glinda (moştenită din mit, basm şi literatura romantică), portretul pictural şi fotografia. Despre primul şi semnificaţiile sale narcisiste am mai amintit relativ la *Fata din Zlataust* şi *Oraşul cu salcîmi,* dar am putea adăuga *Răscoala* sau alte proze. în *Accidentul* oglinda serveşte monologului interior. Am

menţionat calitatea ei de martoră în autoanaliza solitudinii Norei. Prezenţa oglinzii nu * e de mirare ca făcînd parte din decorul teatral în romanul *Donna Alba* de Gib Mihăescu. Ea însoţeşte ambiguitatea Eros-Thanatos, fiind un element folosit, nu fără cabotinerie, pe muchia între baroc involuntar şi ironie : „Se îndepărtă şi stinse lumina electrică. Se -întunecă atunci zdravăn, şi lumina nestatornică a luminării abia îmi ajută la început sa-mi .disting figura înciudată de intenţiile donnei Alba. Cînd mă învăţai cu clarobscurul ce se făcuse, o văzui înaintînd .spre mine repede cu fîlfăitoarele ei văluri. Ridică inîinile ca nişte aripi negre dea- supră-mi şi mă întrebă :

— Nici acum nu ţi-e frică ?...

Mă întorsei şi-o cuprinsei, şi ea-şi lăsa vălurile cernite peste mine, ca un nemaipomenit de frumos simbol al morţii. Flacăra luminării pîlpîia molcom prin luciul oglinzii.”

Cezar Petrescu foloseşte oglinda cu stăruinţă, mai ales ca reflex al cochetăriei feminine condamnabile. Cu ajutorul ei reliefează dorinţa de parvenire şi snobismul Anei Lipan ajunsă doamna Armie Mereutza din *Calea Victoriei.* Oglinda fixează în trei momente banalul destin al eroinei, traiectoria de la grandoare la decădere. Primul este cel al pregătirii fetei de a lua parte la ceaiul dansant unde-i va fi prezentat un posibil pretendent: „Ana îşi aşează pălăria cu delicată artă, să jiu strivească buclele fragile şi frazate în simetrice spirale. Se dădu doi paşi îndărăt. Se privi în oglindă din faţă, din profil, din trei sferturi; cu o oglindă ovală, plimbată de sus în jos, din dreapta şi stînga, îşi exa- mină ceafa şi cutele rochiei în spate. Surise. Se uită grav. Se înclină graţios. Ridică din sprîncene surprinsă şi se încruntă în glumă, ironic, sceptic, cochet, mustrător. Se apropie aitît de mult, incit îşi văzu amănunţit în sticla poleită porii obrazului astupaţi de pudră. îndepărtă taburetul şi se aşează gînditoare ; pe urmă atentă la spusele unui vorbitor invizibil; pe urmă jucîndu-se distrat cu mărgelele de cristal; pe urmă amenînţînd gingaş, cu arătătorul ridicat, acelaşi vorbitor nevăzut şi de-o impertinenţă simpatică. Toate aceste exerciţii de mimică în faţa oglinzii, în camera cu perdele trase şi

cu luminile aprinse, ar fi surprins poate un martor indiscret care cunoştea numai o domnişoară Ana Lipan i(Annie Lippan, cu doi n şi cu doi <p), solemnă, severă şi distantă. Dar ce tînără fată în faţa oglinzii ar fi făcut oare altfel ? Rochia era nouă, pălăria noua, nou colierul de cristal, şi peste o singură oră avea să păşească, în sfirşit, într-o lume nouă şi iîn atîtea reverii rîvnită". Dacă în această .secvenţă fata îşi contemplă frumuseţea ca pe o arma cu care să-şi cucerească locul în înalta societate, trădmdu-şi ambiţiile şi aspiraţiile .secrete, într-un alt P[a5a]b * descrierii ceaiului dansant, verificarea în oglinda stabileş e relaţiile dintre Ana şi viitorul ei soţ pe care 11 va tin up

Scanned with OKEN Scanner

sine, ca pe un cavaler servant: „Ana Lipan îşi cercetă în oglinda poşetei obrazul şi răsuci roşul în tocul de metal, sigilîndu-şi buzele. Guţă Mereuţă o admiră cu ochi de dulău fidel...” A treia oară, oglinda este inclusă metaforic în imaginea sumbră a viitorului după ce femeii i se spulberă toate iluziile de a fi una din doamnele admirate ale Bucureştiului : „Cit .va mai dura oare în amintirea tuturor” frumoasa doamnă Annie Mereutza ? Se gîndea că frumuseţea ei nu va însemna mare lucru în tîrgul netrebnic unde se vor îngropa. Că nu va însemna nimic. Numai tîrziu, cînd această frumuseţe va fi definitiv devorată de timp, ca un chip întrezărit fantomatic într-o oglindă de plumb, numai atunci avea să măsoare cîţi ani de viaţă care ar fi putut să fie altfel a ucis ea intr-un ceas cu zloată ,urîtă şi cu tramvaiele purtînd necunoscuţi din necunoscut spre destinul lor •necunoscut”. Felul de a se privi în oglindă are în *Calea Victoriei* şi menirea să releve antiteza între uşurateca, superficiala şi dezumanizata Ana şi copilăroasa, dar integra şi inimoasa Sabina, sora mai mică, aflată (pe postul de ideal feminin ai scriitorului. Spre deosebire de atenţia cu care se studiază în oglindă Ana pentru ca frumuseţea să-i fie fără cusur, Sabina abia că se uită cînd îşi pune pălăria, prilej insă de a i se face un portret fizic atrăgător prin naturaleţe, prin lipsă de artificiu : „Tuflindu-şi pălărioara cu un gest băieţesc pe-o sprinceană, aruncă o singură privire fugară în oglindă. Din treacăt, atinse un benghi de creion roşu pe buze; singura culoare străină în figura ei mată, fără pudră şi cu genele lungi, negre şi frizate, fără dresuri din cutii şi flacoane”.

Procedeele avocăţeşti de a-şi sublinia meritele fizice şi intelectuale, aidoma unui negustor grijuliu să laude neîncetat calitatea mărfii, o caracterizează pe Anişoara din *Crăciunul de la Silivestri,* cum se vede din cererea de căsătorie prezentată lui Nelu. Dar şi după ce obţine să-l ia de soţ, îşi continuă neobosită pledoaria despre fericirea pe care i-a adus-o în căsnicie, luînd drept martoră oglinda care atesta vigoarea şi frumuseţea cuplului.

Portretul din arta plastică constituie şi el o frecventă modalitate de caracterizare morală sau psihologică nu numai -în romanul românesc, ci şi iîn marile cicluri de familie din literatura europeană. Termen de comparaţie pentru răsfăţata Fleur în cleiul lui Galsworthy, *Forsyte Saga,* rep<e- zentînd autoritatea părintească zdrobitoare a lui Oscar T'ii-bault din *Familia Thibault* de Roger Martin du Gard, portretul revine în multe romane, în multe proze realiste ale secolului al XX-lea. în opera Hortensiei Papadat-Bengescu serveşte mai degrabă analizei psihologice. Doctorul Walter din *Drumul ascuns* îşi defineşte starea sufletească convertind în minte cu portretul Salemei, fosta sa protectoare care străjuieşte dominator palatul ce i l-a donat. Obeza baroană parcă-şi bate joc de scrupulele lui privitoare Ja! fiica sa vitregă, Coca-Aimée, dînd glas de fapt, eului adevărat al doctorului al cărui .carierism îngăduise legătura interesată cu dînsa : „Ridicase capul şi întîlnise cu

privirea portretul SaàemeL Salema privegea ; prezenţa ei acolo îi era prielnică : avea impresia că-l poate ajuta să rezolve conflictul dintre el şi Aimée. Acelei nedumeriri subtile a lui, în viaţă, Salema i-ar fi adus fie o ignorare grosolană, fie o indulgenţă iscusităM. Portretefle la care ne referim sínt rareori opere picturale celebre utilizate drept comparaţii *i* cu personajul cărţii – procedeul folosit cu stîngăcie, mai / mult în ciclul *în preajma revoluţiei* de C. Stere. În genere, ele sínt creaţii ale personajelor însele care îşi iau ca model alte personaje ale romanului, În unele cazuri, ,tabloul traduce sentimentele pictorului faţă de model, alteori e un semnal artistic ce indică intuiţia creatorului, dezvăluind un chip neştiut al personajului. Celebrul Alexandru Pală dă expresie, cînd o pictează pe Adina, dragostei pe care i-o poartă, surprinzînd pe pînză doar aparenţa ei, antitetică faţă de natura reală a femeii, cum ne previne obiectiv vocea auc- torială cu obişnuita cascadă metaforică medelenistă, aici ca- nalizată în speculaţii .reflexive : „O muscă veninos şi gras lucioasă, înşurubîndu-se într-iin hoit, e un spectacol hidos, firesc însă, care te dezgustă de .moarte şi heruvimii ei verzi. Dar un frag rumen, fraged, aromat, mărgean de rouă, răsărind pur ca luceafărul dimineţedor biblice pe buzele unui hoit, te- ar dezgusta de fragi pe vecie. Aşa era înfiorătoarea copilărie a frumuseţii Adiei pe sufletul ei : frag pe buzele unui hoit . Iată însă cum o vede pictorul, orbit de iubire : „Din 1914, de cînd se căsătorise cu ea, pînă în 1919, pînzele lui ^rau ferestrele unui mare palat, prin care se juca o infantă cu păr roşcat ca ruginile soarelui şi ochi verzi de răcoapo ve-

getală ;' răsăriAd la o fereastră, la «alta, cu alt neastîmpăr, alt zîmbet şi altă mirare răsturnata în visteria luminilor şi a culorilor. (...)

Mika-Le imprimă portretului făcut Elenei resentimentele faţă de legitima care influenţează destinul ei de bastardă. Elena se şi teme de felul cum o prezintă pictoriţa amatoare şi, grijulie cu reputaţia ei mondenă, o trimite pe Nory într-o misiune de spionaj să afle ce ise întîmplă de Ia pictorul Greg, profesorul fetei. Nory,-deşi vrea s-o servească pe Elena, are o satisfacţie văzînd cum, „lăcusta" surprinsese cu talent trăsăturile surorii mai mari, dar le umbrise dînd frîu liber naturii ei vindicative. Nory îi relatează lui Mini cu aciditate: „Ovalul frumos al Elenei era .tras cu o linie neagră. îl umpluse tot cu negru, culoarea ei favorită. Două alte linii negre desenau tîmplele regulate, ¡rămase în alb ; cerceii erau verzi. Cit venin o fi pus în verdele ăsta ! E invidioasă pastelista ! Drăcia de portret seamănă totuşi. Am aprobat şi am dat dezlegare..."

Pierzînd odată cu Adina paleta culorilor vii, Alexandru Pală, sensibilizat de propria-i durere, o pictează pe Olguţa cu totul altfel decît se arată de obicei în ochii celor din jur, gîndindu-se parcă la un pericol tainic care constituie, de fapt, un preludiu la motivul morţii. Scena producerii a- cestui portret e ca un semnal de alarmă în mijlocul veseliei întoarcerii acasă a fetelor : „Era atît de tînăr capul ei – numai vibraţie de rîs şi de culoare – incit portretul des-făşurat apărea supărător ochiului, ca o mohorîre de pivniţă an plin soare.(...) Recunoscură toţi capul Olguţei în portretul desfăcut de mîinile ei, dar o Olguţă deosebită de tot ce-o făcea pe Olguţa veselia casei Deleanu. (...) Ce se în- tîmpla în acea încăpere de urniră, cu muzica amuţită? Ce strigăt răsunase ? Ce chemare stranie ? Era o crispare dîrză în osatura feţii, dar fruntea se înclina învinsă, dură totuşi, şi ochii .dilataţi, simţeai că ar fi vrut să se închidă şi nu puteau sau bravau arătarea de groază, nevăzută. Amestec de hotărîre şi deznădejde. Mîna dreaptă

plutea pe claviatură, cu degetele răsfirate moale, ca o pasăre ucisă din zbor, răstignită pe aripile ei. Cealaltă mînă încleşta genunchiul sau se rezema de el ? Pletele căzute atîrnau grele pe tîm- ple.

Privit alături de model, portretul Olguţei părea posomorit, lipsit de tinereţă, -cel puţin de carnaţiunea şi exuberanţa tinereţii modelului. Dar mişcările capului şi trupului erau profund ale Olguţei. O Olguţă stranie ca o eclipsă de soare. Dar în acea energie deznădăjduită -a feţei şi a privirii, şi-n acea cădere de scut a frunţii înclinate, şi-n acea tensiune de vultur cu săgeata în el, văzîndu-şi moartea, în- aripîndu-şi-o, ochii lui Mircea recunoşteau tinereţea Olguţei, aşa cum uneori sufletul .său o presimţise sub rumeneala obrajilor şi rîsul dinţilor. Acesta era singurul portret făcut de Alexandru Pală într-un răstimp de trei ani. N-o mai făcuse de atunci niciodată pe Olguţa. S-ar fi zis că el singur prefera s-o vadă cu ochiul omului decît s-o descopere cu ochiul pictorului". Intuiţia artistică la Alexandru Pală şi intuiţia dragostei lui Mircea pătrund astfel dincolo de faţadă în inefabilul lăuntric,'dar şi în imprevizibilitatea destinului.

Portretul întăreşte în *Craii de Curtea-Veche* factura de roman labirintic în accepţia dată termenului de Gustav René Hocke[1]. Personajele, făpturi contradictorii, stabilesc între ele relaţii ambigue, cum e cea dintre Paşadia şi Pirgu, ori chiar dintre Paşadia şi Pantazi. Femeile, deşi personaje secundare sau episodice, sînt un factor hotărîtor în soarta eroilor. O dovedeşte pînă şi „apusul crailor" : moartea lui Paşadia, fuga lui Pantazi după pieirea Ilincăi, dar şi destrăbălarea rentabilă a Arnotenilor. Stirpea e de la început putredă la toţi protagoniştii. Naratorul contemplînd portretul străbunicului lui Paşadia, care oferă o izbitoare asemănare cu prietenul sau (similitudine desigur, simbolică) ascultă concluzia acestuia: „Primi drept plată Măgura şi topuzul armă- şiei. Cum vezi dar, surceaua n-a sărit departe de trunchi şi cred că şi starea sa sufletească trebuie să fi fost cam la fel cu a mea, pentru ca el, în floarea vîrstei, sa se fi lăsat „cu ştirea lui, să fie otrăvit." Află că iubitul strămoş parvenise prin fuste, ajungînd în graţiile vestitei domniţe Ralu. Ascendenţa nobilă

[1] **„O lume a incestului şi perversităţii, opusă celeilalte, cu imenşi ochi de copil lîngă plăpîndul foc din vatra originară, o**

O Scanned with OKEN Scanne

lume a mcrin- cenării în veşnic însinguratul eu, opusă lumii armoniei intre‘ *

{Gustav René Hocke – *Manierismul în literatură,* Bucureşti, Eçnuia Univers, 19.77, p. .308,)

a celui mai mîndru dintre crai are în ea elemente ruşinoase, plasîndu-l pe erou în linia lui Andronache Tuzluc din romanul lui Filimon. Dar faţă de boierul corupt, personajul lui Ma- teiu Caragiale reprezintă melancolia şi splenul unei lumi în care nimic nu-i durabil, nu are o stare de puritate, totul e corcit, complicat, degenerat, fără speranţă şi fără ieşire, doar Pirgu triumfînd prin monstruosul absolut. În noţiunea de decădere nu intră însă şi cea de timp la autorul *Crailor...,* căci, după cum indică portretul, încă de la înnobilare familia lui Paşadia oferă ca promontor un exemplar psihologic aidoma reprezentantului ei din prezent.

Asemănarea fizică şi ereditatea sugerează în acest portret matein un alter ego al lui Paşadia, contribuind astfel la caracterizarea acestuia drept erou damnat.

. La Arghezi, chipul zugrăvit posedă şi mai profund posibilitatea transferului de personalitate. Sanctificarea Sabinei devine fapt împlinit prin trecerea fiinţei ei în nemurire iconificată sub înfăţişarea Madonei ,în *Ochii Maicii Domnului.* Procedeul, obţinut printr-o reţea de analogii şi proxi- mităţi, a fost analizat de Gérard Genette pe marginea unui pasaj din *La fugitive* de Proust :[z]„...femeia în doliu, asemănătoare cu cea, foarte apropiată, din tabloul lui Carpaccio, el însuşi imagine în *abis* a Veneţiei în Veneţia, imobilitatea hieratică a imaginii materne <în amintirea «sanctuarului», ca şi a unuia dintre mozaicurile aflate îh faţă-i şi, prin chiar acesta, sugestia unei analogii între mama naratorului şi mama lui Christos".[LIII] Arghezi merge pe o cale mai directă, înrudită cu basmul în suprapunerea sacrului cu profanul. Sabina – Maica Domnului – seamănă cu sfintele din literatura populară, corespunzînd, firește, ca stil, vechilor picturi bisericeşti : „Din icoana Maicii Domnului se uită la el şi zîmbea Sabina... Ochii-i erau tot aşa de frumoşi ca mai înainte şi faţa tot atît de proaspătă îi era. Şi părul şi-l pieptănase de curînd sub o broboadă de caşmir albăstrui”.

LIII **Gérard Genette, Metonimia la Proust. *Figuri,* Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 295.**

Fotografia, o reflectare mai puţin intuitivă şi simbolică, mai copie a naturii, are alte funcţii caracterizatoare. în *Enigma Otiliei* punctează două etape cheie din viaţa lui Félix, din sentimentul pe care îl are faţă de Otilia. Intîi este

Scanned with OKEN Scanner

marcată apropierea dintre cei doi datorită înrudirii care generează imediat factura relaţiei, fala luînd prima iniţiativa : „Felix privi cu mirare fotografia.(...)

Doamnele ţineaudte o mină pe umerii a doi copii aşezaţi în picioare între un bărbat (şi o femeie. Erau un băiat şi o fetiţă, fiecare sprijinit pe cîte un cerc mare. Felix îi privi nedumerit, neghicind bine identitatea lor.

— Ia să te văd -dacă eşti perspicace ! zise Otilia. Care sînt eu (şi care eşti tu ?

Felix fu surprins să nu se recunoască ,în băiat, al cărui păr, dealtfel era dat peste .urechi cu ajutorul unei panglici.

— Ăsta eşti tu —.lămuri Otilia, arătînd pe fată – şi ăsta sînt eu – şi puse degetul pe băiat.

Intr-adevăr, fata cu părul lung, cam bălai, şi cu rochie cu platcă, garnisită cu dantele avea trăsăturile lui, îndeosebi nasul drept. (...) /

— Nu ştii că onoraţii noştri părinţi aveau intenţia să ne căsătorească? Că la chinezi, mi se pare!” Fotografia» aşa cum am arătat anterior, defineşte, în final, prin compa- 7 raţia dintre imaginea din Jinereţe a Otiliei şi cea a femeii

jyg mature, desprinderea definitivă a eroului de dragostea de

* altădată.

K Era firesc ca fotografia să figureze an fresca orăşenească a lui Cezar Petrescu. Nu putea lipsi din opera lui nici fotografia publicitară a femeilor cu soartă şi aspiraţii vedetiste – din Gre/a Garbo şi *Fiica Hatmanului Toma,* nici fotografia, amintire de amor, prin care gigolo-ul îşi certifică succesele., în *Calea Victoriei,* Scarlat Bosie are grijă ca înainte de venirea noii sale cuceriri să închidă „toate fotografiile compromiţătoare într-un sertar. Actriţe, dansatoare, femei din lumea de sus şi de jos : toate necunoscîndu-se între ele,, nebănuindu-şi reciproc existenţa .şi toate aruncate laolaltă, să se asfixieze în comun, la rebut, în întunericul strimt al cavoului”. Un rol deosebit îl joacă fotografia în *Acciden- tul* de Mihail Sebastian. Ai'CÎ se îmbină seria portretistică şi seria fotografică pentru a o defini pe

i? Scanned with OKEN Scanner

Ann, cu itoată mobilitatea ei de caracter. Cele două serii plus fotografia din camera lui Paul ne oferă personajul întîi din punct de vedere obiectiv, apoi din mai multe unghiuri subiective. Ann este un personaj în continuă schimbare, Ca şi Otilia, zăpaceala ei e uşor ostentativă şi are aceeaşi notă de bravadă boe-

C-da 89 coala 14

mă. Dar deja socoteşte singură această fază depăşită şi se referă la fata fluşturatecă dinainte de hotărîrea de a deveni o pictoriţă de renume, cu duioşia cu care evoci o amintire scumpă. Confesia către Paul, care închide în ea şi acest sentiment .nostalgic, dar şi aspiraţiile spre afirmare, se ilustrează cu un număr de schiţe, capete de expresie : „Şi totuşi, ştiu eu dacă nu a fost mai bine aşa ? Cred că nu m-ai fi iubit şi cred că aş fi fost destul de proastă ca să nu-mi placi. îmi plăceau bărbaţii care dansau bine, şi tu dansezi atît de prost! Nu ştii cît de mult m-am schimbat de atunci. Mă pieptănam prost, purtam rochii .scurte, eram zăpăcită, eram inebună, eram... uite cum eram.

Şi luînd de pe masă un creion de cărbune, desenă pe o hîrtie de bloc o siluetă subţire de fată zăpăcită, cu picioarele în aer ca pentru o săritură, cu braţele deschise, cu umărul fluturînd în vînt. În cîteva clipe, blocul era plin de imagini, care repetau aceeaşi siluetă de fată nebună, ce părea că-şi transmite elanul săriturii de la imagine la imagine". Naratorul adaugă însă o informaţie care scoate confesia din intimitate şi profilurile dintr-o pornire întîmplă- toare, subliniind <pe de o parte ex^travertirea artistei şi fixarea clipei fugare în creaţie durabilă, pe de alta – prioritatea dată de Ann vieţii publice în care se converteşte imediat cea particulară.' „Din acest joc, ieşi în cîteva zile o întreagă serie de desene şi acuarele, din care o parte fuseseră expuse în aceeaşi toamnă la salonul de Alb şi Negru, iar celelalte aveau să ocupe mai tîrziu, în iarnă, un întreg perete din expoziţia ei personală, toate purtînd acelaşi titlu : august 1926". Seria de fotografii ale pictoriţei expuse într-o vitrină are altă semnificaţie. Paul găseşte explicaţia, probabil justă, pentru etalarea la un fotograf renumit a a- cestui şir de fotografii care sub o anume formă sînt publicitare : „Era desigur o pasiune nouă, un capriciu recent şi, poate mai mult decît atîta, o socoteală, o măsură de prevedere cu prilejul plecării. Intr-adevăr, Ann devenise în ultima vreme o «figură» în viaţa Bucureştiului, o «apariţie». Era văzută peste tot, la teatru, la curse, la meciurile x de fotbal ,* rochiile ei

erau remarcate, se vorbea despre ea şi îi plăcea să se vorbească.
Plecînd din Bucureşti pentru mai multă vreme, ea risca poate să iasă din atenţia lumii şi să piardă mica notorie- taté mondenă, pe care şi-o cîştigase cu -greu. Poate că fotografiile lăsate în urma ei nu aveau alt rost decit să-i menţină aceasta notorietate şi să împiedice uitarea.

(...) în această varietate de «capete de expresie», Ann îşi făcea loc cu simplitate, cu oarecare neglijenţă parcă, dar pozele ei erau atît de numeroase şi apariţia ei în fiecare nouă vitrină, atît de regulată, incit Paul se întreba cu dezolare dacă nu intra puţin în cabotinaj în insistenţa ei de a se arăta şi de a fi văzută. I se părea uneori că gesturile ei, păstrate atît de vii, atît de vorbitoare în fotografii, devin atitudini de mică vedetă". Dar în pofida rezervei etice, seria fotografică îl atrage, contemplînd chipurile varia-, te ale femeii, cărora le dă o interpretare psihologică, răs- punzînd frămîntărilor sale la adresa iubitei. Primul .îi oferă un surîs trist care parcă-i reproşează bănuielile nedrepte,, restituindu-i o Ann aşa cum o doreşte el. Al doilea, îi evocă din plin senzualitatea femeii şi îi învie amintirile momentelor celor mai pasionate. Toate aceste fotografii, încărcate de starea sufletească a lui Paul, devin ajutătoarele introspecţiei. Ele aprofundează sentimentele eroului, după ce o primă imagine neutră, o fotografie obiectivă, constituie tema pe care încep isă se moduleze variaţiunile: fotografia lui Ann văzută de Nora în camera lui Paul care ne arată o figură blondă banală. Seria fotografică, mai mult chiar decit a schiţelor portretistice, are avantajul că, în pofida caracterului static al exemplarelor cînd <sînt disparate, prezintă parcă personajul în mişcare, prin numărul lor, a- propiindu-se de imaginea cinematografică. Dealtfel şi aceasta din urmă este utilizată .în tehnica modernă a caracterizării din romanul lui Sebastian. După ce Paul nu putuse s-o vadă pe Ann în Belgia, unde plecase după ea, cere să i se proiecteze într-o cinematecă un jurnal de actualităţi în care se înfăţişează scena felicitărilor primite de artiştii români din partea suveranei, clipă

importantă în cariera pictoriţei. Imaginea de pe peliculă constituie parca un punct culminant al seriei fotografice, deoarece fixează atingerea ţelului celebrităţii urmărit de către ambiţioasa Ann. Vederea unei fotografii expusă în vitrină are o cu totul alta semnificaţie pentru Ştefan Gheorghidiu în *Ultima noapte...* Ea atestă eroismul Măriei Manciulea, una din cele trei femei bănuite de spionaj, pe care, în calitate de ofiţer, per

sonajul principal al romanului ,le salvase de la moarte în timpul istoricei treceri a Oltului, ignorînd ordinul superiorului. Episodul relatat cu sobrietate îşi ia modelele feminine din realitate. Dramatismul faptelor se concentrează intr-un dialog nervos, pilduitor pentru confuziile oribile provocate de război, care au inspirat scene similare şi <în alte romane despre primul război mondial *(Ădio, arme* de Hemingway, *Peripeţiile bravului .soldat Svejk* de Jaroslav Hasek.). Fotografia din galantar constituie pentru erou un moment de satisfacţie, o verificare a flerului său, o răsplătire a simţului umanitar : „Rănit, în Bucureşti, aveam să-i văd în vitrină la «Julieta», fotografia alături de regina şi doamnele de onoare de la Palat. Aveam să aflu că are Virtutea Militară de aur şi să citesc în gazete întîmplarea ei, fără complicaţia cu arestarea sub bănuială de spionaj". în elogiul discret sugerat de acest pasaj la adresa Măriei Manciulea, se strecoară nota satirică faţă de presa patriotardă a vremii, notă ce se înscrie în viziunea fScriitorului despre pregă-tirile şi desfăşurarea primului război mondial.

La Holban fotografia contribuie la definirea psihologiei eroinei. Paul din *Jocurile Daniei* are aceeaşi senzaţie ca şi personajul masculin din *Accidentul.* Insă contemplînd în şeria fotografică nu diversificarea portretistică, ci, pornind de la procedeul specific al fotografiei de la acel *tige* care fixează surîsul stereotip al Daniei, el remarcă amabilitatea ei convenţională, adesea forţată şi .faptul că acest zîmbet subliniază inaccesibilitatea femeii, imposibilitatea de a fi cunoscută cu adevărat. Scriitorul încheie pasajul, cum face de obicei, cu o concluzie generalizatoare în ce priveşte de astă dată fotografia ca mod de reproducere

a personalităţii umane : „Stau alături de Dania, ne uităm la nişte fotografii abia aduse de la fotograf. *Pe* hîrtie, eu cu Dania. Intr-un loc, eu îi fac în glumă o declaraţie de dragoste. Sînt aplecat, nu mi se vede faţa bine, n-aş putea fi recunoscut, şi cu mîna la inimă. Ea rîde fără nici o umbră de nelinişte,

* atentă totuşi ca sa ramîie nemişcată. Un rîset care voieşte să fie înţepenit. Parcă o apă care curge, şi totuşi îngheţată.

Fotografiile înregistrează o secundă din viaţa unui om, şi aceea aranjată, şi totuşi tu te forţezi să construieşti sufletul acelui om de atunci..." Cîteodată portretul şi fotografia au o semnificaţie similară. Portretul mamei .lui Giin-

ther din *Accidentul* sau fotografia mamei lui Codrescu din *Adela* pecetluiesc destinul personajelor masculine, raporturile cu lumea înconjurătoare, atrăgînd atenţia asupra complexului oedipian, ceea ce – cum s-a arătat de către exegeţi – contribuie la rezerva lui Emil faţă de căsătorie şi la ura lui Günther faţă de tatăl 'lui, extinsă asupra întregului neam Grodek. Şi portretul şi fotografia reprezintă femei care s-au stins timpuriu, păstrînd pînă la moarte, o înfăţişare tinerească. Ambele estompate provoacă imaginaţia să recreeze făpturi fragile, stîrnind duioşia şi dorinţa de ocrotire. în *Adela,* acest travaliu al .închipuirii se realizează în timp. ^Prea mic, cînd a murit, ca s-o ţin minte, imaginea ei mi-am creat-o mai tîrziu, în copilărie, după .o fotografie rea şi ştearsă, pe care am înviat-o şi am colorat-o cu tot ce am auzit de la alţii şi ’cu propria mea fantezie : o fată tăcută, înaltă, cu părul castaniu, cu ochii căprui". în *Accidentul* descrierea e mai puţin amănunţită : „Pe , o etajeră erau cîteva cărţi nemţeşti şi un portret de femeie desenat în creion. Desenul era fin, estompat, parcă puţin şters de vreme". Durerea fiului care-şi pierde mama la vîrsta adolescenţei este atît de mare, încît el nu mărturiseşte priete- *J* nilor dispariţia ei definitivă, lăsînd Norei impresia că mai trăieşte.

Problema portretului fizic şi moral îi preocupă mult pe prozatorii interbelici, cum se poate lesne observa în cadrul discuţiilor în jurul portretului literar din paginile eseiştilor. Tudor Vianu constata în *Arta prozatorilor români :* „Arta portretului moral, apărută şi continuată în operele scriitorilor savanţi, a făcut loc cu timpul analizelor din nuvelele şi romanele realismului critic şi artistic. Cine urmăreşte însă dezvoltarea literaturii psihologice nu poate însă să nu şe oprească în faţa unora din paginile eseiştilor şi criticilor mai noi, în care portretistica morală reînvie cu folosinţa unor procedee de compoziţie şi a unor valori stilistice în parte inedite". Punctul de vedere pe ca- re-l vor adopta doi prozatori ai vremii, Holban şi Sébastian, în ce priveşte portretul literar din memorialistica unor scriitori şi critici defineşte de fapt poziţia lor faţă de portretul moral clasic cu o structură statică şi cu o „faculté maîtresse" pozitivă sau pegativă. Polemica devine mai vio-* lentă în legătură cu *Memoriile* lui Eugen Lovinescu. Tudor

Scanned with OKEN Scanner

Vianu făcea observaţia că în pofida clasicităţii portretelor lovinesciene, vioiciunea impresiilor fizice „pe care scriitorul modern, trăind în epoca imagismului, nu omite niciodată s-o fixeze în fundamentul construcţiei sale" le deosebeşte de cele realmente clasice. .Sébastian însă începe prin a diferenţia pe psiholog de portretist, negînd îmbinarea celor două modalităţi. În recenzia la volumul lui Hol- ban *Parada dascălilor,* el scrie : „Eroii săi au silueta pregnantă a unei bune caricaturi şi, în. acelaşi timp, o vagă dungă de omenie, oare lasă să se ghicească pentru unii din ei... o viaţă interioară ce depăşeşte ridicolul imediat al fiinţei lor. Mă tem însă că autorul este mai degrabă uri portretist decît un psiholog, şi asta înseamnă că vede oamenii din afară, după indicii aproape teatrale, nu sufleteşti. El reprezintă mai mult decît observă...” *(România literară,* nr. 5 13 marie 1932, p. 3). Sébastian Işi dezvoltă jdeea cînd se referă la *Memoriile* lui Lovinescu, sus- ţinînd că nu poate fi simplificată la o unică trăsătură complexitatea sufletească a omului. El îi reproşează lui Lovinescu : „Un peisagiu sufletesc oricît de complex, îl reduce la o expresie, la o linie, care pe urmă o măreşte exagerat, încercînd să comperiseze astfel prin proporţii .sărăcia ele- i mentelor observate". *(România literară,* nr. 8, 9 aprilie *f* 1932, p. 3).

Holban, într-un lung articol, aplică *Memoriilor* lui Lovinescu teza, pe care o susţine şi în romane, că viaţa cotidiană dezvăluie psihologii mai întortocheate şi mai puţin lesne de prins în formule decît marea ^literatură clasică, axată pe tipuri care acţionează logic, conform trăsăturii, principale de caracter: „Dar pentru falsificarea modelului, mai contribuie ceva : tehnica însăşi (explicată şi de autor), aceeaşi tehnică pe care o aplica şi la critică : să cauţi „une faculté maîtresse” căreia să-i subordonezi detaliile. Astfel eşti sigur de relief. în felul acesta au fost creaţi o armată de scriitori, care, deşi poate simplificaţi, s-au înţepenit pentru totdeauna în memoria noastră. A discerne esenţialul este o calitate de primul ordin, căci aproape toţi care fac la noi critică, zăbovesc pe detalii j(în direcţia aceasta, dd

Scanned with OKEN Scanner

Pompiliu Constantinescu este un continuator admirabil al d-lui E. Lovinescu). Această metodă o poţi aplica unui text pe care-l ai, mai mare sau mai mic, întreg
în faţa ta. Dar unui om ? Memoriile se pot numi doar • cîţi- va oameni, cu ocazia unor discuţii literare. Şi pentru a analiza viaţa, literatura este ¡un argument cu totul neînsemnat. Deci, în literatură poţi utiliza „,1a faculté maîtresse". Fiecare erou al lui Balzac trăieşte printr-o trăsătură principală. La fel .şi siluetele lui La Bruyère. În viaţa zilnică, însă, aceşti eroi nu sînt posibili. Şi memoriile vor să prezinte viaţa zilnică. Căci un om e format dintr-o mie de trăsături disparate, deseori contradictorii". *(Portretele domnului Lovinescu, Vremea,* nr. 235, Paşti 1932, p. 16).

Sébastian nu (dezarmează punînd iîn evidenţă şi faptul că Holban a scris în favoarea lui Lovinescu „o perfidă pledoarie, mult mai violentă decît un rechizitoriu" şi revine asupra diferenţei între portretist şi psiholog : „Meseria portretistului este să reproducă. A psihologului este să înţeleagă. Un portret se face grafic : cu ce se vede. Iei cunoştinţă de anumite trăsături şi le înregistrezi. Ce sens au aceste trăsături, ce spun şi ce nu spun ele poţi să ştii şi poţi să nu ştii tu, cel care le reproduci. Aş îndrăzni să spun că e mai bine să nu ştii. Pentru că portretist fiind, ceea ce te interesează este materialul plastic, linia, culoarea, umbra, toate elementele pe .care tu le grupezi după anumite legi de expresivitate picturală (sau sculpturală, în nici un caz psihologică. N-am văzut multe tablouri : atîtea doar cîte se pot vedea la Luvru îrutr-un an de plimbări neregulate. Afirmaţia o fac deci cu multă teamă, dar o fac : psihologia este un detaliu cu totul secundar în portret şi de cele mai multe ori împovărător. Este un instrument impur în plastică. Nu e nici pictură, nici sculptură, ci abia literatură, adică ceva suprapus, fals şi lipsit de expresivitate directă. Psihologii rătăciţi în plastică sînt comentatori, cînd ar trebui .să fie pictori sau sculptori. În scris, portretul nu-şi pierde această necesitate care îl domină în plastică. Afară dacă ne gîndim la un portret spiritual, dar în acest caz el nu mai este «portret», şi mai ales mu se

construieşte cu anecdote şi elemente exterioare, ci cu idei şi comentarii abstracte iar termenul «portret» trebuie înlocuit cu termenul mai exact «analiză psihologică». Nu este cazul pentru un memorialist care trebuie să fie portretist prin definiţia genului. Aşadar, cine scrie un tret*se va isluji de aceleaşi elemente cu care l-ar picta.

observarea detaliilor interioare, organizarea lor după anumită logică a expresiei, alegerea unei note plastice dominante. Un portret este ceva coerent şi unitar. 11 vei crea deci cu nesocotirea trăsăturilor contrazicătoare. Vei ignora tot ce nu aderă la cadrul tău dinainte fixat, la atmosfera şi intenţiile tale, şi îl vei realiza, dincolo de adevăr, împotriva adevărului de cele mai multe ori, dar unitar şi expresiv, expresiv prin el, nu prin calităţile modelului. Psihologia unui ins este atît de complexă, de variată şi schimbătoare, încît numai cu silnicia ei un om poate încăpea în rama unui tablou... Nu. Hotărît, psiholog şi portretist nu este deloc totuna. Ba, cu un dram de exagerare, eu aş spune bucuros că este exact contrariul. Fiindcă legea portretistului este esteticul, pe cînd a psihologului este adevărul. Dar distincţia aceasta depăşeşte cu mult personagiul, şi cazul de la care am pornit." *(România literară* din 7 mai 1932, p. 1).

Riposta lui Lovinescu atrage atenţia asupra deosebirii între portretistica literară conexată criticii literare şi cea din proza beletristică propriu-zisă. Aceasta însă nu interesează studiul de faţă. Am reprodus opiniile lui Holban şi Sebastian, deoarece ele exprimă o tendinţă generală (uneori neconştientizată la romancierii interbelici) de a evolua de la portretul fizic şi moral (spre zonele mai re- strînse sau mai întinse ale analitismului, relativizînd trăsăturile şi esenţa personajelor romaneşti. O asemenea tendinţă se poate observa şi la exponenţii realismului de tip balzacian, ca Rebreanu, Sadoveanu şi G. Călinescu, mai ales în aria romanului citadin. Noţiunea de relativitate se strecoară în profesiunea de credinţă profund realistă a lui Rebreanu, inclusă în poziţia antiromantică din articolul intitulat *Cred :* „Scriitorul de azi, afară de poetul liric, trăieşte într-o lume atît de relativa din toate punctele de vedere, că numai identificîndu-se cu multe relativităţi izbuteşte a pătrunde şi a înfăţişa absolutul, care cel puţin în artă rămîne năzuinţa supremă".

Dacă în sfera personajelor masculine portretele sînt de obicei clare şi acuzate la Rebreanu, cu implantări în social (pînă şi .în *Pădurea spînzuraţilor* unde incoerenţele, impreciziile din firea şi concepţia

O Scanned with OKEN Scanne

lui Apostol Bologa" se limpezesc în desfăşurarea procesului psihologic, prezentat de naratorul omniscient), la unele (destul de puţine, e adevărat) personaje feminine şe lasă deschisă calea interpretărilor, fie că există o contradicţie între ceea ce par şi cred că sînt şi ceea ce se dovedesc a fi cînd le devastează pasiunea, fie că nu le cunoaştem decît prin prizma altor personaje care au fiecare o viziune proprie despre ele. în această ultimă categorie intră Mădălina,, personajul absent din *Ciuleandra,* căreia cei doi protagonişti, soţul şi medicul, îi desemnează o personalitate conformă frustrării şi complexelor fiecăruia dintre ei, personalitate neverificabilă, dat fiind moartea eroinei, şi care ne rămîne în ultimă instanţă incognoscibilă. în prima categorie, Liana Rosmarin din *Jar* sau Salomia din *Amîndoi,* cea dintîi cuminte şi echilibrată, cealaltă – firavă şi blîndă, se transformă iîn momentul de criză, provocat de dragoste, ,în contrariul lor. O situaţie similară o (întîlnim şi la eroinele citadine sadove- niene, care însă au o structură psihică diferită. La Rebreanu, femeia e, cu «toate zbaterile ei, o victimă predestinată ca- re-şi acceptă în cele fdin urmă soarta de sclavă a iubirii. La Sadoveanu, firile aprige şi justiţiare din universul rural îşi găsesc un corespondent în proza citadină în făpturi construite după norma „realismului deziluziei". Tudor Vianu relevă profunzimea psihologică a acestor personaje : „S-ar spune că scriitorul, renunţând la accentele eroice ale atîtora din operele sale, supune acum oamenii şăi tipici analizei deziluzionate a realismului. Aceeaşi este perspectiva şi metoda atîtora din povestirile *Durerilor înăbuşite* şi a cîtor- va din romanele de mai tîrziu : însemnarea împrejurărilor comune sub care se ascund însă marile legi ale vieţii sociale, coborîrea tătre infinitezimalul din care se degajează poezia sfîşietoare a cotidianului. Scena povestirii se mută atunci în micile oraşe de provincie, în mahalalele în care cîte un suflet agonizează şi moare" \

Deziluzia dublată de indignare are un robust fond moral. Clocotitoare în *Hala Sani*$_{v}$*s* (roman patetic cu intriga instinctuală, după G. Călinescu) sau reţinută [ca în Locu/] *unde nu s-a întîmplat nimic* şi *Cazul Eugeniţei* os

ea, dezamăgirea se simte într-un limbaj vătuit, de po iteţe is

[1] Tudor Vianu: *Scriitori români,* Bucureşti, Editura Minei va. 1971, vol. III, p. 222.

preţuitoare, impregnat de amărăciune. Discuţia decisivă între Lai Cantacuzin şi Daria Mazu are un bogat subtext psihologic. Autorul surprinde starea de tensiune a fetei într-un succint portret fizic, receptat cu plăcută »înfiorare de prinţ: „Lai Cantacuzin o privea din toate părţile. N-o privea făţiş; se plimba pe dinaintea ei necontenit, şi o observa fără să pară, mărturisindu-şi că o fiinţă ca domnişoara Mazu devine şi mai interesantă într-o situaţie dramatică. începea într-adevăr să fie femeie; deşi era subţire, avea rotunzimi ferme. E bine s-o lase să-şi verse întîi năcazul, ca să i se coloreze obrazul şi buzele. Buzele ai erau acum subţiri, palide şi ¡strînse şi ochii i se adînceau într-o fixitate interioară". Apoi, ca printr-o indicaţie scenică, este pregătită expunerea autobiografică a Dariei care caută, sub pretextul sfatului cerut, să-i smulgă lui Lai o declaraţie de Iubire. Provocarea devine mai explicită pe parcursul discuţiei: „Domnişoara Mazu se opri iar. Avu impresia că n-a început bine tratativele-i diplomatice". Dar deziluzia Dariei începe să-şi facă loc încă de la primele replici ale interlocutorului ceea ce se vede din răspunsul ei: „— Sq pare, începu ea din nou, că, în raporturi ca ale noastre, unul din parteneri are interes, urmăreşte ceva." Cuvintele fetei menite să încheie convorbirea în care nu s-a spus nimic din adevăratele preocupări ale celor doi sînt înţelese perfect, cu sensul lor rierostit, de către ambii, ca o sinteză a reticenţelor şi ocolişurilor ce închideau adăs-tarea implorativă, a Dariei şi refuzul lui» Lai: „— Ştiu; însă trebuie să mor şi eu .într-o formă oarecare. Te încredinţez că e o dorinţă fierbinte. Poţi fi sigur, domnule Cantacuzin, că nu sînt nebună, şi vorbesc liniştit; de aceea, acum cîteva clipe, cînd ţi-am cerut un sfat şi dumneata nu ani l-ai dat, m-am hotărît să accept mîna domnului maior Ortac. Nu fac asta cu plăcere, însă ţin să jnă eliberez (dintr-o atmosferă pe care n-o mai pot suporta. »Dumneata ai făcut totul, ca

să-mi adînceşti suferinţa. Poate pă n-ai făcut rău; totuşi, cum am spus, nu te aştepta la recunoştinţă". Comentariul autorului subliniază /demnitatea cu care Daria se desparte de scumpa ei speranţă .şi neputinţa lui Lai de a urma îndemnul inimii, cu surprinzătoare acuitate analitică: „Tot timpul domnişoara Daria vorbise stăpînit. Pasiunea care era dedesubt se simţea numai în .accentul sacadat .şi .în singu-

rătatea pe care şi-o crease dintr-odată, desfăcîndu-se de Lai Cantacuzin. Venise acolo, desigur, cu dorinţa de a nu fi singură şi acum domnul Lai se vedea în afară de radiaţia de întuneric a sufletului ei. Se simţea dezolat că . nu putuse rosti cuvintele necesare, care se aflau prezente şi acum în fiinţa lui. poate ar fi rezultat altceva. Din , alt dozaj, în eprubetă s-ar fi precipitat cristali irizaţi, în loc de această otravă neagră. Are înaintea lui etalată o mizerie, a cărei intensitate niciodată n-o bănuise ; totuşi aşa trebuia să fie, pentru armonia lucrurilor din lumea aceasta ; e argumentul cel mai plin al geografiei lui. Se oprise şi privea către acel mic şi şumbru argument care stătea neclintit în fotoliu ,• avea faţă de acel argument o mişcare sulletească pînă la lacrimi". O ulitimă încercare de temporizare a dui Lai e respinsă de Daria cu nestrămutată hotă- rîre, după ce băuse pînă la fund paharul deziluziei: „Mai , „făcu un ocol. Cum domnişoara Mazu rămînea îndîrjită, se stăpîni şi el şi găsi alte vorbe : – Duduie, nu e necesar să iai hotărîri iremediabile. Orişicînd, o clipă ne poate procura Schimbări şi surprize. – Iremediabil e vorbă poate prea tare. însă n-am nimic de schimbat. La casa domnului Mazu nu mă mai întorc. Am rugat pe doamna Barboni să mă ocrotească, pînă ce voi intra <la ceea ce se poate numi căminul .meu ş-al .soţului pe care mi-l dă Dumnezeu. Dumneata crezi că e cu putinţă să fac altceva ? Nu crezi. Prin urmare voi face ceea ce mi-i scris. După aceea am s-aştept să mi se îndeplinească şi celelalte pedepse, pentru greşeli de care nu sînt vinovată".

Tehnica disimulării sentimentelor nu .pentru a spori misterul feminităţii, ci pentru a afla cu diplomaţie adevărul, nu e incidentală la Sadoveanu. O foloseşte şi Vitoria Lipan în *Baltagul.* La Daria însă ea implică în limbajul reverenţios şi o cale de ieşire onorabilă, dacă cele aflate sînt potrivnice nădejdilor ei. În acelaşi sens trebuie înţeleasă aparenta lipsă de suită în idei şi la doamna Argintar caie ^ghiceşte simţămintele prinţului sub interesul filantropic arătat fetei. Portretizarea fizică, atunci cînd bonoma cucoană se transformă într-o femeie geloasă şi înveninată^ precede afirmaţia, lipsită de noimă în logica discuţiei, dar fiind rezultatul * unei operaţii lăuntrice: „în clipa cînd Lai rosti aceste cuvinte, doamna Argintar avea o faţă piai prelungă şi .oarecum absentă, ca şi cum toate ale lumii îi de-

ş Scanned with OKEN Scanne

veniseră indiferente. Ochii se depărtaseră şi zîmbetul îi pierise. Era o Giocondă fără zîmbet, cum o caracterizase şi-n alte rînduri Cantacuzin. Era tot frumoasă, dar păstra pentru ea toate vorbele agere de care era plină, ceea ce nu putea fi rău, căci rareori, în afară de starea ca<re se numeşte moarte, femeile izbutesc să realizeze această ipostază. Astfel, devenea totuşi mai primejdioasă, căci tot ce era în ea esenţă .verbală se transforma în venin. Sta închisă în ea şi un sfert de ceas plănuia pe cine să otrăvească cu privirea, cu fapta, cu epigrama. Cu palmele reci, doamna îşi mîngîia fruntea şi tîmplele. Se hotărî să cînte cîteva cuvinte, Jntr-un stil cu totul nou, mai mult fluierat : – E adevărat deci că nu mă iubeşti". În *Cazul Euge niţei Cost ea,* raporturile tot mai /tensionate între mamă şi fiică se exprimă mai deschis. Vladimir Streinu vrea să vadă în roman o dramă a desrădăcinării, luînd în consideraţie mai mult pe Agripina dintre cele două personaje feminine opuse. Interesul cărţii stă, după el, în „frumuseţea fatală şi psihologia descumpănită, deşi numai sugerată a Agripinei, mama Eugeniţei, fată de învăţători cuminţi, dar care-şi pierde mintea moştenită, în contact cu viaţa de oraş..." [7] De fapt, Agripina continuă, în tradiţie balzaciană, şirul atîtor mame abuzive, geloase pe fiicele lor, în timp ce personajele masculine ale romanului se nutresc din arta gogoliană a înfăţişării funcţionarilor mărunţi. în schimb la Eugeniţase îngemănează setea de viaţă cu repulsia faţă de existenţă cînd aceasta îşi pierde faţa umană, se trece de la zburdălnicia vîrstei care-şi cere drepturile la maturizarea bruscă odată cu descoperirea că cei mai (apropiaţi sînt monstruoşi, nesocotind sentimentele curate şi zdrobindu-i astfel încrederea în oameni. încă din Prolog, prezentat drept o discuţie Intre naratorul Sa va Dumitrescu şi tinerii săi prieteni, cunoscuţi ai Eugeniţei care-i cer să povestească istoria fetei, este limpede că scriitorul vrea să dea o replică, să polemizeze cu moda literară ce i se pare discutabilă, pe de o parte prin romanţare şi pe de alta – prin analitism excesiv, precum şi prin ceea ce s-a numit romanul „generaţiei pierdute", ori cel ce foloseşte tehnica auten-

[1] **Vladimir Streinu,** ***Pagini de critică literară,*** **Ed. cit., voi. I,**

p.

licitaţii cu ajutorul amintirilor, scrisorilor şi jurnalului intim.. Ca o încheiere a introducerii, .naratorul face o pledoarie pentru clasica haină ficţionară a povestirii : „Tinerii mei amici însăcer o istorisire-raport. În orice caz cer adevărul istoric în romanul meu, pe cînd un roman nu trebuie să fie decît ficţiune. Viaţa îşi are eroii ei ; literatura creează o altă serie. Viaţa n-are nevoie ,să se justifice şi poate fi absurdă în scenariile ei; pe cînd literatura ,n-are acest drept. De aceea viaţa poate da elemente disparate, pe care romancierul, în ficţiunea lui, le argumentează, păstrînd însă ficţiunea ca o ,lume a .sa proprie. Deci acel rudiment simpatic, care a fost prietina noastră aşa de curînd dispărută, s-ar cuveni, dacă ar fi vorba de un roman, să apară intr-o interpretare cu totul personală; poate asemenea interpretare ar fi mai interesantă pentru .că n-ar ii mai adevărată". Mai de departe Sadoveanu combătuse pentru acest crez artistic şi în *Locul unde nu s-a înthnplat nimic,* respingînd cu aceleaşi arme ale ironiei subiectivismul şi egocentrismul „autenticităţii" jurnalului intim : „Jurnalul pe care domnul Lai Cantacuzin îl scria foarte corect în limba franceză nu era ţinut în prea bună rînduială. După năravul autohton, acest bărbat distins n-avea în toate zilele chef de lucru, ca să-l scoată din săltarul lui secret; şi chiar cînd se întîmpla să-l scoată, nu era .tocmai dispus să scrie; iar cînd ar fi avut timp $i dispoziţie, nu găsea material prea interesant în legătură ,cu colţul de lume în care se resemnase a-şi purta crucea vieţii. Negreşit, fuseseră ani în care intimitatea lui cu doamna Argintar produsese îndestulătoare energie pentru observaţii interesante şi pentru fixarea unui material de amintiri fermecătoare. în general, era dispus să noteze mai ales acele lucruri care mai puteau, »dovedi încă odată însuşirile nobile ale personalităţii sale.

Cînd această operaţie devenea întrucîtva penibilă, domnul Lai fără să-şi dea seamă desigur, era dispus la tranzacţii şi la lene". Incît socotim că nu are dreptate Vladimir Streina atunci cînd pe marginea notaţiilor lui Sadoveanu la unele momente patetice („aici reţetele literare ale timpului ar pretinde un monolog interiorizat mai intens") scrie : „Cre- d.em că săgeata nu e trimisă atît genului sau confraţilor care lucrează în acest gen modern, cît criticilor care, sub o for
mă sau alta, au imputat lui Sadoveanu (trecerea în

Qfe Scanned with OKEN Scanne

zbor peste psihologia personajelor ce înfăţişează[44]. [LIV] Gheorghe Lăzărescu investiga mai penetrant fenomenul : „Conceptul de autenticitate se afirmă în epocă ,în strînsă legătură cu ideea de generaţie. O întreagă literatură (a fost consacrată (la noi şi în străinătate) tinerilor care, în anii următori primului război mondial, năzuiesc spre o lume nouă şi se caută cu aviditate pe ei înşişi, adesea dezorientaţi, dar convinşi că aduc cu ei un suflu înnoitor, condamnînd contemplativitatea sterilă şi propovăduind (adesea cu excese profitabile unor forţe nefaste ce au acţionat la un moment "dat) trăirea, experienţa. 'Exaltarea individualului (justificat prin autenticitate) şi .a generaţiei este în definitiv o atitudine de structură romantică şi se opune poziţiei clasice (în sensul larg, de permanenţă spirituală, al termenului), care priveşte lucrurile *sub specie aeternitatis,* subordonînd originalitatea repetabilului şi individualul generalizărilor caracterologice, identificînd de-a lungul istoriei repetarea aceloraşi structuri şi atitudini fundamentale. în perioada de care ne ocupăm, o astfel de atitudine clasică este reprezentată de un Mihail Sadoveanu, care în romanul său din 1936 *Cazul Eugeniţei Costea* sacrifică în aparenţă modei literare, în fond realizînd o scriere pe alocuri polemică şi cu intenţii parodice care jeies din înseşi intervenţiile scriitorului"[LV]. Mai puţin subliniat de narator, parodicul există şi în *Locul unde nu s-a întîmplat nimic,* în creionarea lui Lai Cantacuzin şi doamnei Argintar, egoişti care-şi maschează firea, chiar faţă de ei înşişi, printr-un fals sentimentalism. Această tendinţă ironică n-a fost îndestul sesizată de exegeţi, în cronicile publicate ân perioada de apariţie a celor două romane. Pînă şi de obicei subtilul Pompiliu Constantinescu, mizînd strict pe tema dezrădăcinării şi poporanismului din *Locul unde nu s-a intîmplat nimic,* ia în serios ceea ce este evident o .atitudine zeflemitoare Jn convorbirile între Lai Cantacuzin şi

LIV **Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară,* Ed. cit., voi. I, p. 120.**

LV **Gheorghe Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică,* Ed. cit., p. 67.**

doamna Argintar, adu- cînd învinuiri neîntemeiate stilului lui Sadoveanu din aceste

proze. Abia într-o epocă mai recentă, critica literară a pătruns valenţele analitice ale. romanelor citadine sadove niene. Cuplurile vîrstnice sînt ţinta ironiei, personajele feminine tinere mult mai puţin. Atît în portretul fizic al Eugeniţei, cit şi în etapele formative ale personalităţii ei, de la fetiţa prea iubită la adolescenta răsfăţată şi la tînăra lucidă în faţa trădărilor vieţii, liricul, tehnica asociativa, saltul psihologic propriu pragurilor de vîrstă tind spre o modernizare nezeflemitoare a tehnicilor romaneşti. De la impresionismul pictural prin care figura Eugeniţei este introdusă, evocîndu-i-se ochii, a căror culoare fiecare şi-o aminteşte altfel, la neelucidarea morţii, trăsăturile personajului părăsesc terenul balzacian spre o zonă a impreciziei. Desigur că psihologia personajului, ca întotdeauna la Sadoveanu, se structurează din perspectivă moralistă. De aceea mustrările Agripinei faţă de pretenţiile fiicei se distanţează radical de cele ale Vitoriei Lipan faţă de purtarea Minodorei, deşi au un conţinut asemănător. Dar Agripina nu posedă autoritatea morală de a le emite. Portretul Agripinei făcut .în linii şi culori vii este pus în antiteză cu al Eugeniţei trasat, cum am menţionat, cu alte mijloace : „Agripina Costea era o regină a sexului, model sculptural, * cap mic, forme tari, zîmbet de Giocondă (tot cu Gioconda, şi nu accidental, e comparată doamna Argintar, cînd se învenineză împotriva Dariei Mazu).

Drama Eugeniţei, deşi narată în stil ironic, nu-i mai puţin reală. Ca şi Daria ,Mazu care-şi pune încrederea în Lai, ea simte o afecţiune tot mai puternică pentru Micu Columbaru, tatăl ei vitreg. Scena în care fata doreşte să se emancipeze dovedeşte deosebită autenticitate psihologică. Dacă în anii copilăriei complexul oedipian joacă un rol în retractivitatea Eugeniţei, faţă de tatăl vitreg, la adolescenţă conflictul cu mama se explică altfel. Hélène Deutsch în studiul ei *La psychologie des femmes* scria: „...am văzut că în timpul prepubertăţii .şi pubertăţii, copila simte o mare dorinţă de a se libera de puterea maternă şi în acelaşi

timp se agaţă puternic de mamă, Pornirile vii de ură resimţite la adresa mamei nu vin atît din situaţia oedipiană, din furia cînd vede că această mamă o împiedica sa ajunga

un om pe picioarele lui". [1] Din această cauză, fata se apropie de tatăl vitreg, pe care-l repudiase anterior, găsindu-l mai înţelegător faţă de dorinţele ei de independenţă. Totuşi, persistă între cei doi o ambiguitate a sentimentelor : „— Ascultă, Eugeniţă, suspină iar domnul Columbaru, linişteşte-te şi rabdă să-mi urmez predica. Asta e pentru mine, probabil, o ispăşire.

— Te rog, iartă-mă ,• nu vreau s-ascult.

— Cu toate acestea, îţi vorbeşte un amic bun.

. — Nici .asta nu-i «adevărat. N-am nevoie de amiciţia

dumitale. îmi dai voie să-ţi spun acum eu ceva dumitale ? îţi aduci aminte care au fost începuturile mele sentimentale faţă de dumneata ? Poate nu ştii că am îndemnat gîşti- le bunicuţei Anda să consume cele dinţii lucruri dulci pe care mi le-ai oferit ? Neizbutind să le distrug aşa, le-am îngropat. Am persecutat după aceea un timp pe domnul Pufi. Cu toate acestea, la un moment dat, m-a)m întors către dumneata cu toată încrederea. Nu numai cu încredere, ci cu altceva mai delicat. Cred că înţelegi întrucîtva ce vreau să spun, căci eşti un om fin. Nu .m-aşteptam să-mi negi astăzi, într-o zi aşa de splendidă, în care credeam că am tot dreptul; auzi dumneata ! în care eram sigură că am tot dreptul; nu m-aşteptam să mă respingi de la viaţa * dumitale şi să-mi ţii predici. Nu sînt bătrînă, nu vreau să ' dorm, n-am nevoie de predici.

— îmi dai voie să-ţi spun că vorbeşti prostii ?

— îţi dau voie. Numai dumitale îţi dau voie. Poate-i prostie ce spun ; însă e adevărat".

Sondajul sentimentelor Eugeniţei la ¡intervenţia mamei geloase nu risipeşte această impresie de ambiguitate: „Domnişoara Eugeniţă s-a ridicat în picioare şi a făcut un gest, ca şi cum şi-ar sufleca jnînecile, pentru o luptă. În fiinţa ei, zvîcneşte o putere nebiruită. S-o vedem pe mama asta care a lepădat-o de ,1a sinul ei şi a părăsit-o, ca s-o brutalizeze pe urmă şi s-o umilească ! Să îndrăznească să ridice glasul şi să-i poruncească (în faţa lui Micu Columbaru. 11 desfide şi pe el să procedeze altfel decît e în firea lucrurilor şi a adevărului. Căci el singur a mărturi-

’ Hélène Deutsch, *La psychologie des femmes,* Étude psychanalytique, I, Enfance et adolescence, vol. I, PUF, Paris, 1953, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

sit acum cîteva clipe că n-o mai iubeşte pe această femeie aşa de frumoasă. Ceea ce-i mai durabil nu i-a putut da ea. Glasul ei, care se aude venind întărîtat pe sală şi lingă uşă, trivializează acea mască aşa de splendidă şi aşa de înşelătoare. C-o privire ascuţită şi ironică domnişoara Eugeniţa Costea citeşte toate aceste lucruri nu numai în ochii ei, ci şi ,în toată fiinţa lui Micu Columbaru. E o comuniune ascunsă între acest om pe care, la urma urmei, ar avea tot dreptul să şi-l însuşească; e o comuniune ascunsă între el şi ea însăşi, în aşteptarea aceleiaşi Intîmplări dezagreabile". Fata află însă cu oroare că nu numai Agripina îl împinsese pe tatăl ei la sinucidere, ci că Micu Columbaru fusese, în* calitate de funcţionar superior, instrumentul destinului, însărcinat cu recuperarea banilor ce-i lipseau lui Costea din casă, Acumulînd, cum am arătat într-un precedent capitol, trăsături mitice de Fedră şi Electră, Eugeniţa nu-şi clarifică nici pînă la urmă pornirile şi nu are capacităţi justiţiare. Bravada juvenilă şi atitudinea bătăioasă dispar, iar eroina caută scăparea din frămîntările interioare prin moarte.

G. Călinescu priveşte cu rezervă abordarea metodelor proustiene în romanul românesc interbelic, considerînd prea repede sărite etapele de evoluţie a genului, prea exterioară sincronizarea în domeniu cu alte literaturi şi pledează în spirit clasic şi maiorescian împotriva unor forme romaneşti „fără fond". Dar la el, într-adevăr, >mai degrabă decît o acuzaţie de mimetism adusă unor .scriitori a căror operă o preţuieşte (Hortensia Papadat-Bengescu, Ca.mil Petrescu), se remarcă o combatere a falselor etichetări aparţinînd unor critici literari. În studiul *Romanul românesc ţaţă cu. Proust* el 'afirmă : „E deajuns un stil opac, umbrit, o expunere discontinuă şi voalată, o atenţie mai mare către stările de conştiinţă şi avem de-a face cu un proustian. Doamna H. P. Bengescu e proustiană, domnul Camil Petrescu e proustian".

În *Camil Petrescu, teoretician al romanului,* Călinescu merge pînă la a nega inovaţia estetică proustiană, considerînd că scriitorul francez are doar meritul făuririi unor caractere memorabile: „Romanul nu

apare dect cîndne dăm seama că începe să se organizeze o lume de tipuri şi de caractere. Cît e viabil în Proust este obiectiv şi orga-

C-da 89 coala 115 nic .prin aceea clasic, deşi aglomerat cu încetineală. Restul, adică trăirea concretului, a eului absolut, nu e, vai, decît un album de senzaţii, de impresii, de opinii, de maxime '.

Şi totuşi în „psihologia caracterologică'[LVI] şi „umanitatea canonică" din romanul *Enigma Otiliei,* deşi, evident, eroina principală figurează tipul etern al adolescentei, relativizarea imaginii îi conferă un adevăr incert care nu provine dintr-o încă neformată personalitate, ci din imposibilitatea de cunoaştere absolutei a firii ei. Nu-i vorba, cum arătam, de unghiurile de vedere diferite faţă de personaj, ale Jui Felix, Pascalopol, moş Costache, Aglae, Aurica, devreme'ce părerile clanului Tulea sînt de la început suspecte cititorului, acreditîndu-le pe celelalte, destul de asemănătoare unele cu altele. Dar comportamentul diferit adoptat de Otilia faţă de fiecare dintre personaje îi dă acel amestec de puritate şi îndrăzneală, de şiretenie şi onestitate, de copilărie şi maturitate. Una din primele scene ale romanului ne oferă în cadrul procedeelor balzaciene o (Suprapunere de interpretări pe care, într-o tehnică novatoare, o vom regăsi în *Patul lui Procust,* unde un aceiaşi gest apare altfel în scrisorile lui Ladima, .în amintirile cei le ..împărtăşeşte Emilia lui

LVI **Merită amintită o lucrare mai recentă a unui cunoscut romancier francez contemporan care-şi exprimă opinii înrudite cu cele avansate de Călinescu cu cîteva decenii înainte : „Romanul psihologic n-a relevat decît universuri romaneşti. Este amuzant să citeşti că Proust este romancierul introspecţiei ; cînd imaginaţia sa, rivalizînd cu Puterea, crease o lume. Inventase «trăsături psihologice», caractere, pentru a întrebuinţa un cuvînt curent, căzut pradă uitării (...) şi, la fel ca în creaţia artistică a lui Freud, a obţinut după aceea adeziunea prin verosimilitate, fiind pus la adăpost de orice punere la încercare – alta decît cenzura realităţii, adică a cititorului, printr-un mers logic al creaţiei artistice pornind de la elementele create (...) «Descoperirile» sale psihologice sînt toate creaţii de caractere şi personaje, reacţii ale unei lumi". (Romain Gary : *Frère Océan : Pour Sganarelle* – Recherche d'un personnage et d'un roman. Paris, Ed. Gallimard, 1965, p. 161)**

Fred şi în comentariul mental al aviatorului : „în vreme ce Aglae reîntocmea jocul, Pascalopol contempla pe Otilia. Aceasta îi potrivea acul cu perlă din cravată, îi .scutura uşor umerii, privindu-l cu o graţioasă maternitate, mereu atîrnată pe marginea scaunului. Deodată, privind spre mîinile albe şi încărcate de inele ale lui Pascalopol, se entuziasmă :

— Vai, ce inel frumos ! Nu l-am mai văzut.

Inelul în chestiune era petrecut pe degetul mic al mîi- nii stingi, cam spre virful lui, deşi degetul era destui de fin. S-ar fi părut că bijuteria nu era pe măsura proprietarului şi era pusă acolo numai spre păstrare. Era un inel Simplu, însă cu un foarte frumos safir încadrat într-un număr de mici perle, ca un miez de floare între corole, şi apoi elegant strîns în cîteva foi de aur. Pascalopol îl scoase cu o grabă extraordinară şi-l întinse Otiliei, rugind-o cu toată afecţiunea teatrală pe care un om matur e în stare s-o pună în glas :

— Te rog să-i iei !

Olilia îl aşează pe inelarul mîinii drepte şi, ridicîndu-şi braţul subţire în dreptul lămpii, zise exaltată :

— E superb!

Apoi trecu pe lingă bătrîn, sub ochii căruia îl puse, îmbrăţişîndu-i umărul cu mina stingă.

— Nu e aşa, papa ?

Bătrînul îl privi cu ochii ¡ui bulbucaţi, şi din buzele sale groase emise invitaţia şoptită :

— Ia-l 1 Ţi-l dă ţio.

Prin ochii Aglaei şi ai Aurichii trecură fulgere scurte.

— Nu ţi-e ruşine, Costache, lăsaţi omului inelul. Poate e vreo amintire.

În loc de orice protest, Olilia întinse inelul lui - Pascalopol. Acesta «îi prinse mîna.

[a]— Te rog sa-l iei. Pentru dumneata l-am şi adus, dar am uitat. Mi-ai vorbit de safir ca de un *porte-bonheur* al dumitale.

Zicînd acestea, Pascalopol îi strecură inelul în deget şi, ţinîndu-i braţul, i-l sărută în apropiere de cot.

— Ascultă, Pascalopol – izbucni Aglae iritată – joci, sau nu joci? Văd că te zbenguieşti cu fetele..."

Cadoul primit de fată indică pe de o parte viclenia cupidă a Otiliei care provoacă dăruirea inelului, pe de alta – reacţia ei de mîndrie la vorbele insinuante ale

Aglaei, care nu i se adresează, ignorînd-o dispreţuitor ca pe o mică netrebnică. Moş Costache îi admiră cu satisfacţia specifică avarului abilitatea de a estorca pe cineva. Iar Pascalopol se lasă jecmănit cu interesată toleranţă, în /timp ce Felix simte o instinctivă solidaritate de generaţie cu Otilia care* face o figură bătrînetului, fără însă a aproba genul ei de relaţii cu Pascalopol. Toată această diversitate de atitudini creează Otiliei acel portret contradictoriu ce şi-l va păstra de-a lungul romanului, dependent de *fapt de contradicţiile lăuntrice ale personajelor masculine şi ascunzînd, sub un văl de mister, un destul de banal destin feminin. Constantin Ciopraga relata despre modalitatea de construcţie a personajului: „Destinul Otiliei nu se relevă nici prin Felix, nici prin Pascalopol, care nu au în existenţa ei un rol catalizator, nici prin muzică, nici prin evaziunea în exotic. Eroină a unor incompatibilităţi fără ieşire, destinul ei este de a rămîne în ambiguitate, între da şi nu, intre solar şi mister, între real şi utopic, aparent undeva într-un anotimp muzical şi nedefinit, în realitate sugerînd un fel de demo- nie, înscriindu-se simultan în Eternul .feminin şi în clipă" \

În romane de acest gen, aparţinînd fie lui Călinescu$_r$ fie lui Sadoveanu, ominiscienţa naratorului – deşi relatarea pare obiectivă – e întrucîtva încălcată, viziunea revenind cînd unuia, cînd altuia dintre personaje. Dar dacă putem detecta în ele anume infiltraţii relativiste şi subiec- tivizante, distanţarea uşor ironică faţă de personajul-filtru$_r$ Felix ori Lai Cantacuzin, restabileşte echilibrul şi aparţine moralismului clasic, aducînd în literatura noastră, în bună măsură, practicarea neoclasicismului propriu lui Anatole France. Ironia învăluie cu indulgenţă la Călinescu naivitatea personajului-filtru, pentru a se întoarce însă acerbă împotriva clanului Tulea şi răsfrîngîndu-se doar rareori asupra Otiliei. La Sadoveanu se întîmplă acelaşi lucru în *Locul unde nu s-a intîmplat' nimic.* Doar că în comparaţie cu Felix, Lai Cantacuzin e mai puternic zeflemisit pentru poziţia şovăielnică şi comodă adoptată de prinţ, altfel stă- pîn pe actele lui decît adolescentul, iar .satirizarea lui Va- silică Mazu devine sumbră, degenerînd în dramă, spre deosebire de caricaturizarea clanului Tulea. La Gala

Galaction, ironia naratorului se nuanţează de înţelegere pentru păcatele omeneşti şi totodată include în ea, însuşindu-şi-o, comedia jucată de personajul feminin în *Doctorul Taifun.*

E limpede că la Hortensia Papadat-Bengescu, perspectiva colportoarelor are o doză de subiectivitate; examinată

[1] **Constantin Ciopraga, *G. Călinescu : Romanul situaţiilor duble, Personalitatea literaturii române,* Iaşi, Editura Junimea, Î973, P- 1^0-**

însă mai de aproape, se observă că ea nu deformează prea mult obiectivitatea naraţiunii, subiectivitatea păstrîndu-se mai degrabă într-o margine verbală. Sensitivitatea lui Mini sau agresivităţile .lui Nory dau naştere comentariilor şi unui anume limbaj caracteristic, fără însă a deforma miezul faptelor. Nicolae Manolescu caracteriza astfel felul de a povesti al lui Mini : „Senzorialitatea are aici o clară funcţie de interiorizare a lumii şi aproape deloc una de exteriorizare a sufletului" \ Chiar dacă relatările acestor „obiectori" îngăduie emiterea unor idei sociale, ştiinţifice, proprii fiecăruia dintre ei, nici faptele nici caracterele nu sînt puse din această cauză în altă lumină decit ni s-ar înfăţişa intr-o naraţiune clasică. De asemenea, pătrundem treptat în aspectele investigate şi, în ciuda (faptului că nu cunoaştem totul despre acestea, înlănţuirea episoadelor oferă un ghid precis spre adevărul obiectiv. Caracteristica, dominanta personajelor nu-i întotdeauna ¿exploatată pînă la capăt de scriitoare ca în romanul balzacian. Totuşi personajele au o complexitate redusă, o psihologie cu mecanisme previzibile, lipsită de mister, iar patologicul, menit uneori ,să de schimbe, precum la Lenora, traiectoria existenţei şi configuraţia lăuntrică, se lasă uşor explicat, avînd ca modalitate caracterizatoare puternice rădăcini în tradiţia zolistă. Mai multele faţete ale personajului sînt, de fapt, declarative, una singură contînd cu adevărat. Nory nu-şi poate aminti la tatăl ei decît calitatea de moşier, unica ce-o interesează. Cît despre sora ei Dia, avocata se întreabă : „Avea oare şi Dia ca boier Dinu mai multe ediţii ale făpturii ei ?... Nu... Una singură, aşezată pe un piedestal rotativ, care o întorcea pe toate feţele, aşa că o vedeai din toate unghiurile de privire." Jilena, care pare a trece printr-un proces sufletesc mai complicat (cu toate că aservit într-un fel clasicului conflict între dragoste şi datorie, aceasta din urmă întîi faţă de soţ, apoi faţă de clan)., nu-şi trăieşte convingător zbuciumul interior, resorturile lăuntrice sînt simplificate, totul se rezumă la tergiversare şi expectativă. Pe bună dreptate, Silvian Iosifescu notează că la personajele din ciclul Hallipilor e vorba mai curînd de labilitate decit

[1] **N. Manolescu, *Arca lui Noe,* voi. II, Ed. cit., p- 28.** „Wrnî

[2] **Silvian Iosifescu, *Proză* şi *luciditate,* Bucureşti, Editura hmi-**

Scanned with OKEN Scanner

nescu, 1974, p. 140.

de complexitate[1]. Nory pune la punct caracterizai a unor personaje pentru a evita cititorului capcana aparenţelor. Despre Elena spune : „Elena nu se schimbase, dimpotrivă, revenise la adevărata ei fire. Schimbată fusese Elena atunci cînd se pasionase de muzică şi ,de un artist. 11 iubise, nu puteai spune că nu l-a iubit, deoarece pentru el îşi călcase, toate preceptele .şi îşi ieşise .din fire. Poate, mai mult, fugise de la bărbatul ei pe care nu-l putea suferi. Acum, cînd Drăgănescu nu mai era, fusese destul să se întoarcă]a moşie, ca să se simtă văduva şi urmaşa lui, să-şi creadă îndatoriri către ţaţa Tana, cumnata. Omul Drăgănescu îi displăcuse, dar munca, averea, tradiţia – acelea erau în firea ei". Astfel, după un scurt episod datorat ‘capriciului, personajul îşi redezvăluie dominanta. Sîntem de aceea de acord cu Gh. Lăzărescu care se opune părerii lui Constantin Ciopraga asupra frîngerii unităţii de caracter a Elenei prin întoarcerea ei la moşie. Constantin Ciopraga considera că : „Pentru efecte de surpriză, romancierul o readuce pe Elena Drăgănescu Hallipa înapoi la moşie, de unde plecase. Cercul se închide, dar unitarea de caracter e frîntă" [1]. Dimpotrivă, tocmai acum Elena îşi relevă voinţa şi aspiraţiile, existente în subsidiar şi în timpul iubirii pentru Marcian. Gh. Lăzărescu subliniază .în mod justificat : „De fapt pasiunea ei pentru Marcian, prilejuită de pasiunea pentru muzică – determinată la rîndul ei de snobism – -constituie un accident în evoluţia personajului"[2]. În realitate, relaţia cu Marcian reprezintă, mai curînd, o manifestare de orgoliu decît un simplu accident. Elena, care rupe cu prinţul'Maxenr ţiu, neacceptînd jignirea de a fi pusă de logodnicul ei măcar o singură clipă în concurenţă cu Mika-Le, nu-i pe deplin satisfăcută nici de «căsătoria cu Drăgănescu pe care, deşi îl fasonează cum vrea, nu-l socoteşte destul de elevat socialmente şi intelectualiceşte. Talentul lui Marcian face din acesta, prin superioritate artistică, un prinţ al muzicii, recunoscut pe tărîm public, renumit pe jalan mondial. Iubirea cu el nu mai poate fi socotită o cobonre în ierarhia socială, pe care să fie nevoită s-o mascheze cum făcuse în mariajul cu Drăgănescu. O remarcă a lui Nory ne îndreptăţeşte să

„ [1] Constantin Ciopraga, *Hortensia Papadat-Beugescu,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1973, p. 182.
[2] Gheorghe Lăzărescu, *Op. cit.,* p. 202,

credem că Hortensia Papadat-Bengescu vrea să prevină împotriva oricărei idealizări a acestui personaj, pentru a nu o scoate pe Elena din acea arie a degradării în care sînt plasaţi toţi membrii clanului Hallipa. De asemenea elementele de satiră ascunsă ale .ciclului răzbat în limbajul verde, pe muchia vulgarităţii, cu care Nory îi desemnează pe protagonişti. Etichetele cu care personajele intră în joc au caracter zeflemitor : „buna Lina" (epitet ironic), „Madona" (nume în contradicţie cu adevărata fire a femeii) sau „Lăcusta" (metaforă caricaturală cu notă peiorativă), reîntorcîndu-le spre o trăsătură unică. Pînă şi în ultimul volum, unde rememorările sînt menite să dea mai multă pondere zbuciumului lui Nory, tehnica asociativă este elementară. .Silvian losifescu remarca: „Legarea episoadelor, printr-un detaliu, .o verigă asociativă, se menţine ca un gest epic, dar pierde oricare raport cu mecanismul memoriei" [LVII]. Confesia lui Nory către Aneta Pascu suferă un număr de corectări ca ,şi cea din jurnalul lui Allan din *Maitreyi.* La Hortensia Papadat-Bengescu, ele au însă rostul de a sublinia nu o reducere a exaltării impresiilor ¿faţă de momentul declanşării lor ca la Mircea Èliade, ci o „qualité maîtresse" a personajului, dornic să se impună în ochii celorlalţi printr-o hiperbolizare a datelor: „Nory exagera la metraj din vanitate pentru a orbi cu avutul pe interlocutoare". Urmează imediat din perspectivă satirică o menţionare a inutilităţii laudei, ironizînd trufia lui Nory : „Păcat £ă‘ auditoarea era Jata asta care nu văzuse neam de neamul ei covoare de Persia şi de Teheran". Prin aceasta remarcă se produce reducţia mărturisirilor exagerate ale lui Nory în vederea caracterizării parvenitismului ei, dominantă a personajului. Oare evoluţia lui Nory ca şi a Elenei ar frînge .traiectoria unitară a caracterului ? În nici un caz. Şi la una şi la cealaltă revenirea la ceea ce constituie esenţa fiinţei lor are loc tocmai deoarece sînt axate pe o 'trăsătură ,majoră ,pe care evenimentele nu o modifică decît <în foarte mică măsură. Dacă în primele două volume din ciclul Hallipilor, feminista agresivă, cu limbaj plebeu, se frămînta din pricina situaţiei ei de bastardă şi afişează păreri sociale de stingă, luptă pentru emanciparea femeii etc., aceasta se explică prin virila dorinţă de dominaţie exercitată la început prin bravadă, prin atitudinea de independenţă faţă de bărbaţi, prin amestecul energic şi protector în treburile clanului, atitudine ce ajunge în cele din urmă la dezvăluirea intenţiei ascunse de a stăpîni ramura

LVII Silvian losifescu, Op. *cit.,* p. 180.

familială din care provine, de a ocupa un loc cheie în re-vivifierea elitei boiereşti din care vrea neapărat să facă parte, recunoscîndu-i-se meritele.

Şi la Ionel Teodoreanu, mai multele „ediţii" .ale unui personaj constituie o aparenţă, eroii posedînd o dominantă caracterologică riguroasă care nu se schimbă de-a lungul romanului. Adina din *La JAedeleni* crede despre ea că există mai .multe Adine, dar, în realitate, predomină una – curtezana – cu înclinaţie, poate, spre tînărul amant de inimă, sentiment care cedează lesne în faţa interesului. Mai abilă decît pare, Adina uzează cu îndrăgostitul Alexandru Pală de aşa-zisa armă a sincerităţii pentru a-şi masca adevărata natură. Ce poate fi mai incitant pentru un bărbat între două vîrste decît iubirea imposibilă a unei femei tinere pentru un adolescent necunoscut, femeie care abia aşteaptă să se lase consolată. Situaţia e asemănătoare cu raporturile Otilia—Felix—Pascalopol. Dar în romanul călinescian, Otilia e gata să-şi sacrifice interesul pe altarul iubirii, cel care o disuadează fiind, prin atitudinea lui, Felix. În *La Medeleni,* Adina renunţă, în sufletul ei, cu bun-simţ, la liceanul Dănuţ, în expectativa unui bărbat care să-i ofere securitatea materială. Introspecţia din timpul călătoriei cu trenul, cînd îl veghează duios pe Dănuţ adormit, e preludiul melancolic al acestei renunţări ce se va defini la Veneţia, cînd îl întîlneşte pe pictorul Pală. Scriitorul concede tnai multe faţete doar personajelor masculine, fie sub forma evoluţiei în timp, fie sub cea a disponibilităţii creatorului. Mircea Balmuş devine din intransigent-oportunist, debusolat de pierderea Olguţei, sub culorile căreia dorise să lupte precum cavalerii de odinioară. Paşa, de asemenea, pe care prietenia amoroasă cu Olguţa îl salvase din marasmul sufletesc provocat de purtarea Adinei, recade, după moartea amicei sale, în disperare şi se degradează uman. Dar constituie acestea aspecte de complexitate, ori reflectă mai degrabă risipirea personajelor odată cu destrămarea atmosferei fermecate reprezentate pentru ei de conacul Medeleni ? Doar Dănuţ, care poate recrea Medelenii în artă, işi păstrează nealterată puritatea etică.

Dănuţ, solitarul Dănuţ, pare a ne oferi şi el ipostaze diverse : tînăr libertin, adolescent timid, avocat integru, vacanţier sihastru sau sportiv spilcuit. Monica, lucrînd la teza despre Villon, ştie că „ea e o simplă fată îndrăgostită, din copilărie, pentru totdeauna, de un Dănuţ nestatornic, feluriţ, uneori făţarnic, care-i ascunde multe lucruri urîte sub căldura vorbelor frumoase, dar că Dănuţ ,o iubea şi că poate iubirea lui Dănuţ era mai preţioasă decit a ei fiindcă Dănuţ, feluritul Dănuţ, era un cor de oameni, pe cită vreme ea, Monica, era un singur glas, ştiind un singur cîntec”. Dar şi în ce-l priveşte pe Dănuţ, chipurile diverse ale personajului se subsumează unui caracter dominant – scriitorul care trăieşte mai mult în lumea speculaţiilor intelectuale, preocupat de arta sa – iar faţetele diverse se înscriu ¡în normalele căutări ale adolescenţei şi se încheie odată cu trecerea pragului , spre maturitate.

Abia la Hóiban şi Sebastian putem vorbi de o veritabilă ¿relativizare. în portretele feminine Relativizarea ţine mai puţin de complexitatea personajelor, cît de forarea eului la cel dintîi şi imprevizibilul reacţiilor la tcel de-aî doilea. Desigur, în această construcţie a personajului se observă o nouă concepţie despre arta romanescă. în evoluţia romanului interbelic, ecoul discuţiilor în jurul lui Proust şi a metodelor sale de creaţie are o deosebită însemnătate. Controversele legate de opera scriitorului francez iau la noi forma pătimaşă pe care în alte literaturi a avut-o bătălia între „anciens et modernes”, sau între clasicism şi romantism. Polemica între Camil Petrescu şi G. Călinescu pe tema proustianismului a constituit un moment culminant al disputei declanşată la noi de metoda proustiană în al treilea deceniu al secolului. Mihail Sebastian, Ja puţin timp după apariţia în *Viaţa românească* a eseului critic *Creaţie şi analiză* (1926) de G. Ibrăileanu, unde mentorul revistei ieşene semnalează, primul, importanţa romanului proustian, publică seria de *Consideraţii asupra romanului modern.* Aici se subliniază rolul circulaţiei universale a ciclului *în căutarea timpului pierdut* şi influenţa sa „tutelară” asupra scrisului modern. Félix Aderca, deşi elogiază şi el originalitatea lui Proust, se arată mai «rezervat faţă de ¡metoda acestuia, m- trebîndu-se dacă atacarea vechilor construcţii romaneşti prin mutaţiile psihice proprii acestei noi organizări narative nu

Scanned with OKEN Scanner

vor pulveriza romanul* ca gen literar[LVIII]. *Noua structura şi opera lui Marcel Proust,* studiul lui Camil Petrescu, încearcă să argumenteze trecerea în plan literar a cuceririlor filozofiei şi ştiinţei contemporane. Noua structură, adică ciclul modern de cultură, odată cu teoria bergsoniană, constituie, după el, o depăşire a raţionalismului clasicist, îmbogăţind intelectul prin aportul intuiţiei. Proust este cel care corelează literatura cu descoperirile în domeniul /ştiinţei. Rezultatul este ruptura între romanul proustian şi creaţia epică anterioară atotştiutoare, şi deschiderea noilor căi ale prozei moderne. Totuşi asimilarea metodei scriitorului francez nu s-a petrecut total în proza noastră. Exegeţi de frunte au remarcat încă de la apariţia *Ultimei nopţii...* – opinie împărtăşită de comentatorii operei camilpetresciene pînă astăzi – că în romanul lui Camil Petrescu proustianismul e limitat, mai degrabă exterior? tot aşa şi în creaţia romanescă aunuiAder- ca sau Sebastian el nu reprezintă o viziune globală în făurirea personajelor. G. Călinescu afirmă ¡că : *„Ultima noapte...* e mai puţin proustian şi mai mult roman orăşenesc”[LIX]. Ase- 1 menea rezerve vom întîlni şi la Şerban Cioculescu: „Ma- ' niera sa (a lui Camil Petrescu – n.n.), explicabilă prin temperament, nu trebuie asociată proustianismului care e analiza subconştientului bergsonian, dar nu e fără legătură cu fenomenologia intelectualistă a lui Hussenl"[LX]. Ion Vinea susţine că autorul explorează gelozia lui Gheorghidiu pînă la ultima limită, fără a cădea în exagerarea maladivă a lui Proust. Dealtfel, majoritatea comentatorilor optează pentru un proustian limitat. Ov. S. Crohmălniceanu menţionează construcţia romanului dintr-o singură perspectivă, factura confesională şi de jurnal. Dar atrage atenţia -că romancierul cere memoriei .involuntare să aibă o funcţie cognitivă. Pe linia lui Călinescu, care la apariţia *Patului lui Procust* preciza că proustianismul în romanul lui Camil Petrescu nu este

---

LVIII **Felix Aderca, *Marcel Proust, Năzuinţa,* II, Craiova, nr. 8. februarie 1924.**

LIX **G. Călinescu, *Romanul românesc faţă cu Proust, Viaţa romanească,* XXV, nr. 3. . ,,**

LX **Şerban Cioculescu, *Romanul românesc* (1933—34), *Revista fundaţiilor,* nr. 1, 2 ianuarie 1934.**

Scanned with OKEN Scanne

decît un „metod expozitiv”, Aurel Petrescu se referă astfel la făurirea personajului în opera lui Camil Petrescu : „Pînă la un punct, o manieră proustiană e de necontestat. Paradoxul se iveşte abia atunci .cînd observăm că lumea imprevizibilului sufletesc a fost înlocuită cu lumea contemporană a autorului. Concluzia care se degajă este că reducţia subiectivistă .a personajelor lui Camil Petrescu rămîne doar un isimplu gest tehnic care este pus să servească observaţiei obiective”[LXI] [LXII]. Intr-adevăr, tendinţa de a-şi defini clar eroii sub aspect moral îl face pe Camil Petrescu să renunţe pîna la urmă la relativizarea imaginii lor. Ladima din *Patul lui Procust,* deşi schiţat din mai multe perspective, are o personalitate foarte unitară şi limpede în construcţia ei, care nu dă naştere la o reală diveisitate interpretativă, ci numai la o diferenţă de păreri generată de caracterul celorlalte personaje care discută despre el. La Ştefan Gheorghidiu nici nu se pune problema, iar referitor laEla, aşa cum am mai arătat, strădania de precizare .etică a caracterelor va duce la neconcordanţe în evoluţia ei psihologică. în schimb, de maniera proustiană ţine misterul, nedeterminarea destinelor acestor personaje.

La Aderca, proustianismul are un caracter prea tezist, prea demostrativ, pentru a intra organic în construcţia personajelor. Ipostazele diferite ale eroinelor din proza lui derivă nu numai din evoluţia lor în timp, ca în *Domnişoara din strada Neptun,* ci .şi din confruntarea între realitatea şi memoria afectivă a naratorului sau a personajuiui-filtru masculin. în cazul Emei din *Omul descompus,* se spune : „în ziua cînd Ema cea reală a biruit pe cea memorizată, te-ai înspăimântat ca de o moarte a iubirii tale! Dar ai băgat de seamă că Ema, metamorfozîndu-se, se întregeşte doar../[4] Comentariul asupra schimbării eroinei apasă ostentativ pe ideea faţetelor multiple, fără a extrage, de fapt, femeia din rolul ei arhetipal în cadrul romanului.

Atît la Holban, Sebastian, cît şi la Ibraileanu sau Lo- vinescu psihologia feminină se lasă dedusă prin

---

LXI Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu,* Bucureşti, Editura
LXIIDidactică şi Pedagogică, 1972, p. 186—187. x

prizma, din ce în ce mai subiectiva ,a personajului masculin care, este, el, obiectul principal al analizei. Cunoaşterea reacţiilor lăuntrice ale femeii se efectuează astfel, mediat cum s-a arătat anterior, prin interpretările personajului masculin, m-

cepînd încă de la *Ciuleandra* lui Rebreanu sau romanele lui Camil Petrescu, pînă la *Ioana* lui Holban sau *Accidentul* lui Sebastian, – cunoaştere, fireşte, ipotetică. Alt procedeu, acesta mai curînd de factură epică e biografia, narată direct la persoana întîia (Daria Mazu către Lai Cantacuzin), relatată sub forma amintirii de către alt personaj căruia i se comunicase (Fred în jurnalul său despre doamna T.), ori expusă la modul obiectiv de povestitor în *Doctorul Taifun* de Galaction şi în *Ochii Maicii Domnului* de Arghezi. în toate aceste romane, biografiile femeilor în cauză sînt asemănătoare (singure, trebuind să-şi cîştige existenţa) şi reacţiile psihologice au şi ele un .grad de similitudine (dorinţa de a muncii, de a fi independente). Totuşi personalitatea eroinelor diferă conform, în special, unor temperamente felurite care-şi pun marca asupra poveştii jde iubire. Sub acest .aspect, înrîurirea lui Stendhal pare puternică asupra majorităţii romancierilor din perioada interbelică. Observaţiile lui Stendhal despre temperamente ca şi despre cele patru feluri de iubire (iubirea pasiune, iubirea gust, iubirea fizică, iubirea din vanitate), au avut consecinţe în creaţia romanescă dintre cele două războaie. Scriitorul francez argumentează astfel importanta temperamentului : „Dacă influenţa temperamentului se face simţită în ambiţie, avariţie, prietenie etc., cum o să fie oare în iubire, care are un amestec fizic obligator ? Să presupunem că toate iubirile se pot raporta la cele patru varietăţi pe care le-am notat. Aceste patru iubiri trebuie să Ie trecem prin cele şase varietăţi dependente de deprinderile pe care cele şase temperamente le dau imaginaţiei[111]. Stendhal menţionează împărţirea clasică pe temperamente, cunoscută în acel timp, cu următoarele tipuri: sangvin,, coleric, melancolic, flegmatic, nervos, atletic. în romanul *Cartea nunţii,* femeile corespund parcă acestei clasificări. în alte romane, temperamentele apar într-o lumină, mai puţin precisă, intuind parcă o clasificare mai nouă de tip constituţional, cum este cea

a lui Sheldon[LXIII LXIV].

Evident, energetica şi nervoasa Nora sau Sabina găsesc alte soluţii de rezolvare a -conflictului sau primesc altfel eşecul în amor şi pierderea iubitului decît melancolica Daria Mazu sau cerebrala doamnă T. Prima aparţine, probabil, -tipului cerebroton, a doua celui somatoton, iar Ann din *Accidentul* poate fi încadrată viscerotonului.

Un loc important în dezvăluirea proceselor lăuntrice îl are confesia scrisă, epistolară sau memorialistică. Forma de jurnal e mai rar întîlnită la personajul feminin. Jurnalul Laurei din *Balaurul* notează mai puţin impresii în stare să caracterizeze eroina, cit povestiri de război cu funcţie de schiţe de sine stătătoare ce se înlănţuie prin prezenţa de martor ocular a infirmierei. Scrisorile sînt mai frecvente. În opera lui Ionel Teodoreanu, constituie o regulă a descărcărilor sufleteşti. La toate personajele sale, epistola conţi- , ne acea comunicare pe care, direct,. în cadrul dialogului, personajele, din diverse motive (distanţă, .timiditate, secret), nu o pot face. în *Lorelei,* scrisorile au menirea să redimen- sioneze în ochii soţului dubit personalitatea nevestei care consideră că şi-a sacrificat -în căsnicie talentul literar. Nereuşita tentativei constituie un element decisiv în destinul tragic al principalului personaj feminin. La Olguţa scrisoarea e un mijloc frecvent de comunicare cu Monica, cu Vania. Ultima -conţine mărturisirea gravă a bolii necruţătoare, mărturisire pe care nu are curajul să o abordeze altfel. Rînduriile scrise Monicăi echivalează cu un testament. în *Crăciunul de la Silivestri,* scrisoarea este re- **racterul relaxat al ţinutei şi al mişcărilor, dorinţa de confort fizic, plăcerea de muncă, sociofilie, comunicativitate, amabilitate nediscriminatorie, toleranţă, somn adînc, la necaz simte nevoia de contact social etc. Somatotonul poate fi caracterizat prin următoarele : aserţiune în, ţinută şi mişcări, dorinţă de aventură fizică, nevoia de efort fizic, manifestări energice, tendinţa de a domina, de a avea putere, curaj şi combativitate fizică, plăcerea riscului, competitivitate, agresivitate, claustrofobie, voce nereţinută, indiferenţă faţa de durere, somn neliniştit, la necaz simte nevoia de acţiune. Cerebrotonul are următoarele caracteristici mai**

LXIII **Stendhal, *Despre dragoste,* Bucureşti, Editura pentru literatura universală. 1968, p. 130—131.**

LXIV **După Sheldon, temperamentele aparţin la trei tipuri : cere- broton, somatoton şi visceroton. Viscerotonul se caracterizează prin ca-**

importante : mişcări reţinute, tendinţă de izolare, sociofobie, agorafobie, discreţie în domeniul afectiv, încordare mintală, hiperatenţie, voce reţinută, evitarea zgomotului, meditaţie, introver- siune în caz de necaz, simte nevoia de singurătate, (conform cu *Psihologia generală* de profesor d-r. doc. A. Chiriacev, prof. doctor docent Al. Roşea, lector V. Mare, conferenţiar doctor M. Roşea, conferenţiar doctor I. Radu, profesor doctor docent P. Zorgo, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, ediţia a Il-a, 1976.

producerea fidelă a caracterului eroinei în spiritul testului grafologic :

„Ii apărea din ce în ce mai ciudată lui Nelu, absenta de frumos din scrisorile Anişoarei. li scria de la mare, din vacanţă. Totuşi, marea nu exista pentru ea, decît sub aspectul caloric, ca pentru un termometru. Nimic altăceva despre mare. O apreciere thermică, şi gata. Adjectivele, atît de esenţial feminine, lipseau din scrisul ei uscat şi dur ca un pămînt torid. Nu ¡numai că nu apărea nici o emoţie în scrisorile ei, dar erau lipsite şi de cochetăria stilistică : oricum dependinţă directă a cochetăriei feminine, care nu se mărgineşte la trup şi haină, pieptene şi oglindă. Cetind o astfel de scrisoare nu ţi-ai fi putut închipui că redactoarea ei e o femeie frumoasă, şi încă în felul Anişoarei. Scrisorile ci denunţau parcă ochelari pe un nas ascuţit, buze subţiri, trup plat, degete patrate, picioare fără pulpă, totul îmbrăcat într-un miros yie ştofă veche şi cerneală oxidată.

Grafismul scrisorilor era mai interesant şi mai viu de- cît conţinutul,- dar şi acela convergent cu acesta. Un scris < masculin, energic, fără de moliciuni, .fără de spaţii decorative, un scris în care litera părea mai degrabă o deghizare a cifrei, apărînd în întregime cu o fizionomie de foaie matematică pe care o mină rutinată a îngrămădit socoteli dense.[14]

într-un articol intitulat *Configuraţia personajului literar,* Mihai Rădulescu arăta necesitatea unei analize topice a comportamentului. „Analizele, scrie el, <se .pot face şi pe mari categorii ale comportamentului, cum ar fi : comportamentul vestimentar (Thomas Carlyle i-a acordat atîta interes încît i-a închinat o lucrare de filozofie: *Sartor Resartus),* comportamentul nutritiv (mai mult decît o tehnică corporală : el înglobează şi meniu-uri şi

atitudinea faţă de procesul hrănirii, faţă de comeseni, stilul nutriţiei etc.), comportamentul profesional, scriptic .(orice manipulare a unui mijloc de scris, ca şi a hîrtiei scrise de mina), comportamentul locativ şi mobilier, comportamentul lecturii (Ipin- goscu, Moromete, Matei Dragomirescu), ca işi atîtea alte comportamente prin care persoana se trădează sau se ascunde.

Aceste analize succesive dezvăluiesc /„conformaţia literară" a personajului : .morfologia, semantica, topica, semantica istorică comparativă şi topica comportamentului său.

Ele nu sínt unicele componente ale unui personaj (...) Dar dacă le eludăm din excursul critic, riscăm sa nu ajungem la materialitatea autentică a personajului, ceea ce echivalează cu o ezitare prelungă la suprafaţa structurii lui şi o întîr- ziere în .»faţa cîntăririi ştiinţifice a capacităţii de creaţie a unui scriitor.,.'*[1]

Desigur, în activitatea scrisului şi lecturii se relevă pregnant semne ale psihologiei personajului. Fără <a reproduce textele scrisorilor Daniei, Hóiban sugerează snobismul tipic mediului social din care provine eroina prin grafia fetei şi prin mapa de scrisori pe cáré o utilizează : „Dania are plicuri şi scrisori foarte elegante, aduse desigur din străinătate de la magazinul cel mai la modă şi cel mai scump. Hîr- tia este preţioasă, poartă un nume rar, pe care nu-l mai ţin minte, iar iniţialele (trei, căci Dania nu poate renunţa la numele din mijloc, scris cu un ***y)*** sínt lucrate cu mare artă. Scrisul ei este mare, cu litere ascuţite, ocupă loc mult şi încape foarte puţin pe foaia de hîrtie. De fapt, i-am văzut puţin scrisul, căci a ezitat chiar de la început, cînd trebuia să-mi dea o adresă, şi apoi rândurile pe care mi le-a trimis au fost rare, şi s-au (terminat repede. Nu din prudenţă, căci nu şovăie să-mi trimită cele mai mari declaraţii. Un «iubite» începe. Din incapacitatea de a găsi hîrtia, tocul, marca sau cuvintele. întîrzie să scrie, cum întîrzie să-şi aranjeze părul în oglindă, şi cînd, în sfîrşit, se hotărăşte, o în-trerupe cineva, şi hotărîrea ,e lăsată pe o altă zi. Aceste domnişoare cu scrisorile foarte elegante scriu foarte greu. Şi niciodată nu s-a priceput Dania să-mt trimită cîteva rîn- duri întîmplătoare, scrise pe prima hîrtie care-i iese la în- demînă, cu adresa incomplectă şi cu

vorbele confuze, numai pentru că îi e dor şi nu mai are răbdare să aştepte”.

Olguţa, în felul cum îi scrie lui Vania, ca şi în scena întoarcerii acasă, cînd împarte daruri familiei, amicilor şi servitorilor, dă dovadă de grijă pentru individualitatea celor ce-i sínt dragi, demonstrînd cunoaşterea lor profundă, consemnată fără greş ,în memoria ei afectivii: „Olguţa avea o deosebită cochetărie pentru scrisori. Niciodată nu cumpăra cutii cu plicuri şi scrisori gata făcute. Avea mereu în

[1] **Mihai Rădulescu, *Configuraţia personajului literar, Caiete critice,* 12 ; Supliment al revistei *Viaţa' românească,* octombrie, 1982, p. 27—28.**

biroul şi geamandanul ei tot felul de coli şi de blocuri pentru corespondentă. Nu putea accepta să aibă o hîrtie pentru toată corespondenţa, după cum nu scria la fel tuturora, îşi proporţiona singură forma şi mărimea hîrtiei, după conţinut. Niciodată un plic de-al Olguţei nu dădea impresia de palton prea strimt, după cum iarăşi scrisorile ei nu păreau fiţuici din greşală strecurate într-un plic disproporţionat cu mărimea lor. O scrisoare de-a Olguţei era un armonios tablou grafic; şirurile drepte, împlinite ca formă, nu dădeau impresia de front soldăţesc încremenit la comandă, dar nici de ploaie torenţială, aspect caracteristic al scrisului femeiesc. Un fel de horă vivace, aproape relief prin fermitatea conturului, gata parcă să se desprindă de pe foaia plată, -în şiruri dănţuitoare. Rotunde literele aveau un mers elastic, cuvintele abia desprinse unele de altele păreau că ,se ţin uşor de mînă, mergînd în vîrfuri, într-acelaşi ritm, şir cu şir.

Lui Vania îi scria pe coli de bloc, ceva mai scunde de- cît colile obişnuite, dar tot atît de late, ceea ce le sporea lărgimea, dînd o impresie de robust. Ochiul cetea frazele lung, prinzîndu-le amplu, fără acele ridicule viragii, impuse de scrisorile înguste, care dau ochiului senzaţia că se prăvăleşte pe scara unui pod ca un sac de nuci.

Aceste coli, îndoite în două, aveau plic proporţional mărimii lor şi mîinilor lui Vania mai ales. Mari, puternice erau mînile bărbăteşti ale lui Vania, mari trebuiau să fie şi plicurile destinate acestor mîni. Să nu fie plicul în ele furişat, clandestin ca fiţuica în mîna şcolarului care copiază, să nu-i dea lui Vania impresia minusculului, a derizoriului, a păpuşei – ci dimpotrivă să fie plicul în ,mînile lui larg, spaţiat, întreg în simplicitatea liniilor drepte. Să-i placă isă se uite la plicurile în care erau scrisorile Olguţei, cum îi plăcea să privească da ferestre viaţa de afară.

Podoabele feminine ale acestor plicuri erau peceţile. Olguţa îşi închidea plicul cu două peceţi aşezate |de-a dreapta «şi de-a stingă marginei de jos, atîrnînd ca două somptuoase zorele deschise pe un zid". Bruscheţea <şi firea dintr-o bucată a eroinei dobîndesc astfel nuanţe de fineţă sufletească, de tandreţe care, datorită spiritului ei de observaţie şi inteligenţei, creează adevăratul climat aii prieteniei şi

? Scanned with OKEN Scanner

dragostei, al raporturilor pe care le stabileşte cu oamenii.

Activităţile în doi au semnificaţii felurite jn romanul interbelic. înotul lui Jim împreună cu amicele ¡sale în *Cartea nunţii,* excursiile montane clin *Adela,* mersul la mare din *Ultima noapte..."* constituie prilej de vagabondare a imaginaţiei erotice, de-comentare a psihologiei erosului. Cu totul altă semnificaţie o are în *La Medeleni* lectura în doi. Cînd Dănuţ şi Monica recitesc- notaţiile lirice ale celui dintîi, se cimentează afecţiunea lor pe temeiul comuniunii intelectuale. De asemenea, -camaraderia sportivă dintre Nora şi Paul din *Accidentul* deschide altă cale a iubirii grave, plină de răspundere, diferită de iubirea-capriciu pe care eroul o resimte pentru Ann.

Fireşte, nu putem .să ne ocupăm de /toate aceste aspec- te comportamentiste, deşi fiecare îşi are importanţa şi ponderea .sa în construcţia personajelor şi în relaţiile ce se leagă între ele. Totuşi, unele ni se par indispensabile pentru 7 a înţelege ¡specificul artei de făurire a umanului în opera romancierilor interbelici, direcţia ficţiunii în plămădirea e- roilor. De aceea am selectat cu precădere un număr din 1 cele ce au o .semnificaţie iatît pentru concepţia scriitorului despre femeie, cît şi pentru modalităţile de schiţare a personajului feminin.

Am menţionat într-un capitol anterior rolul epistole- riei în capacităţile disimulatorii ale personajului, vorbind despre biletul din *Ultima noapte de dragoste...* Scurte şi reţinute, biletele pe care le schimbă între ei Ela şi Ştefan sînt impregnate de orgoliul .de a nu arăta că suferă de pe urma separării. Tonul ceremonios are drept scop să sublinieze lipsa de intimitate, respectarea unor «raporturi convenţionale. În *Patul lui Procust,* folosirea biletului, generalizată în *Ultima noapte...* (biletul Anişoarei, scrisoarea anonimă) aparţine strict Jui Ladima şi e explicabilă prin nevoia lui de a comunica în orice moment cu Emilia. O singură dată îl uti- ’ Uzează îşi doamna T., cînd îi anunţă lui Fred, într-o manieră pasionată dar <şi imperativă, că vrea să reînnoade legătura amoroasă carnală. Stilul e telegrafic şi nu^ întîmplă- tor altă dată eroina îşi dezvăluie sentimentele faţa de aviator cu ajutorul telegramei. Acesta este foarte impresionat cînd, după eşecul unuia din zborurile .sale, primeşte o telegramă maternă şi consolatoare din partea doamnei T., telegramă ce-i dezvăluie ¡şi duioşia faţă de el nu numai atrac-

Scanned with OKEN Scanner

ţia erotică. În rest, scrisorile -doamnei T. la cererea auto- * rului, au o funcţie caracterizatoare prin calea lor ocolita de a vorbi despre esenţial. Spre deosebire însă de Fred, pe care confesia (îl eliberează de povara frămîntărilor, doamnei T. îi repugnă împărtăşirea unor intimităţi. Personajul acţionează conform concepţiei stendhaliene care distinge alteritatea sexelor în diferenţa manifestării sentimentelor de mîndrie şi pudoare. Stendhal semnala în tot ce priveşte mîn- dria, orgoliul feminin, obişnuinţa pudoarei şi excesele ei, anumite gingăşii „majoritatea lor depinzînd numai de asocieri de senzaţii care nu pot exista la bărbaţi..."[LXV] În subtila stabilire a simetriilor din roman, o astfel de alteritate este evidentă în comentariul raporturilor fizice ale doamnei T. cu D., care o lasă total dezgustată, ceea ce se-ntîmplă doar parţial cu cele între Fred şi Emilia. Scrisorile doamnei T. nu au nimic din, stilul epistolar, sint o înşiruire de scene cu tentă afectivă. (Similare ca limbaj (deşi autenticitatea ar fi cerut o oarecare deosebire) cu jurnalul lui Fred, cele două texte au şi o simetrie în privinţa modului de împărtăşire a frămîntărilor interioare. O impudoare aparentă .în înfăţişarea relaţiilor erotice maschează pudoarea reală în dezvăluirea proceselor lăuntrice pînă la tăinuirea lor ultimă în cazul lui Fred. Tehnica cea mai frecventă este însă cea a trăirilor prin paralelism. Unii exegeţi o includ iîn jocul simetriilor ; Nicolae Manolescu o remarcă referitor la Fred care ţine dar se şi teme să nu i se confunde destinul amoros cu cel al lui Ladima. La doamna T. această tehnică e relevantă în analiza momentului cînd îşi dă seama că D. nu-i trezeşte dragostea nici cînd îi «pune Ja încercare vanitatea : „Era .în mine o durere amorţită, la constatarea pe care o făceam acum că nici gelozia, că nimic nu poate stimula o dragoste inexistentă, că nici mijlocul acesta recomandat de atîţia autori de maxime şi de piese de teatru nu mi-ar putea fi de nici un folos dacă aş încerca vreodată să-mi recîştig preţul în ochii lui X".

LXV **Stendhal, *Despre dragoste,* ed. cit., p. 73.**

Dacă în opera lui Ionel Teodoreanu epistoleria este amplă, cu digresiuni de‘retorică avocăţească, încît şi un simplu bilet scris de o Adină, conştientă că nu are virtuţi în domeniu, devine o adevărată scrisoare, t în romanele lui

Căîinescu biletul predomină. El e deseori denumit „scrisoare" şi se caraclerizeazei printr-o clasică concizie. în *Cartea nuntii,* apare de fapt ca un „petit bleu", mijloc facil de comunicare amoroasă. Jim, pentrji a face primul ,pas spre intimitate cu una din fetele pe care le curtează „recurse la calea laşă a corespondenţei", hotărît să taie „nodul gordian". .Biletele au un stil convenţional, dar cu semnificaţii clare, lesne detectabile. Primind rî n-duri le Dorei, Jim le înţelege exact sensul : „Acasă Jim găsi următoarea scrisoa- re de la Dora :

«Dragă Jim,

Şi eu am să-ţi spun atîtea lucruri, pe care numai ţie pot să ţi le încredinţez. Medy te invită prin mine pentru duminică la Constanţa. Vine şi Lola. La ora 8 precis să fii ia Gara de Nord. Nu uita costumul de baie.

. - *Prietena ta, Dora».*

Cu toată sobrietatea stilului, Jim deduse din ea că Dora consimţea la interpretarea pe care el o dăduse în chip acoperit gestului ei. Era sigur că sprintena duelistă îl iubeşte". , ' . '

La ceilalţi ‘.romancieri interbelici, existenţa scrisorilor e mai puţin frecventă, adesea .menţionată, fără .reproducerea textului, precum în O *moarte care nu dovedeşte nimic* de Holban, *Accidentul* şi *Oraşul cu salcimi* de Sebastian (în ultimul prezenţa biletului de despărţire intrînd în ţesătura deznodămîntului) ¡sau în cărţile lui Cezar Petrescu. Contrar anticalofiliei lui Camil Petrescu, clamată chiar ca principiu romanesc în *Patul lui Procu^st,* unica scrisoare reprodusa a Irinei din O *moarte care nu dovedeşte nimic* evidenţiază contradicţia livresc-antilivresc din concepţia autorului despre personajul de roman. Fragmentul de epistolă foarte corect şi firesc patetic al femeii, deşi are o importanţă vitală în zbuciumul eroului, îngaduind'u-i să-şi recîştige oarecum încrederea în sine, dar totodată să-şi pună

F Scanned with OKEN Scanne

tot soiul de întrebări asupra certitudinilor absolute, este comentat în primul rînd sub aspectul impresiei estetice ca doar pe urmă să i se conceada însemnătatea psihologică.

În *Oraş patriarhal* de Cezar Petrescu, epistoleria are un rol important în declanşarea reacţiilor psihologice şi în provocarea deciziilor care încheie naraţiunea. Dar piesa principală este citată fără a fi dată în extenso. Conţinutul scrisorii trimise de bovarica Adina Buhuş romancierului Teofil Steriu se ştie doar din răspunsul pe care celebrul scriitor i-l transmite. Textul femeii dornice să-şi ajute talentata prietenă care-şi pierduse încrederea în harul ei literar nu este reprodus, deşi, din felul cum e pomenit, indică aspiraţiile neîmplinite şi generozitatea eroinei.

Scrisorile doamnei T. sînt o primă cuşă, o temă care apoi este reluată de jurnalul lui Fred printr-o tehnică cinematografică de amplificare şi detaliere a imaginii. Ceea ce femeia aluzionează vag, lăsînd să domnească umbra asupra personajelor, menţionate doar cu iniţiale şi asupra împrejurărilor, îşi găseşte linii mai apăsate în confesiunea lui Fred deşi, desigur, altfel reliefate decît în intenţia femeii. Un exemplu este întîlnirea celor doi la expoziţia de pictură, unde discuţia doamnei T. cu Ladima în favoarea lui D. este interpretată de către aviator, ca o afinitate electivă între poet .şi femeia superioară. Dealtfel, dacă la doamna T. notarea prin iniţială a numelor protagonişti1or despre care scrie e un reflex al pudoarei şi refuzului de exhibiţionism, în jurnalul lui Fred faptul că eroina principală e evocată printr-o iniţială, precedată de reverenţiosul „doamnă", are cu totul altă semnificaţie. Aviatorul nu procedează aşa decît în cazul ei, celorlalte personaje dîndu-li-se în întregime numele şi prenumele. Sîntem informaţi şi cum o cheamă, de fapt, pe eroină – Maria T. «Mănescu, – denumirea de „T". provenind dintr-o necesitate şcolară de a fi deosebită în catalog de o colegă -cu acelaşi nume de familie şi cu acelaşi nume mic. Atunci de ce această persistenţă, uşor ridicolă, necorespunzînd nici discreţiei, nici politeţei, nici

naturii relaţiilor ce-i leagă ? De ce această poreclă, păstrată şi de autorul dornic să publice confesiile celor doi amici ai săi ? Bănuim că ea conferă respectivului personaj feminin locul său de excepţie, unicitatea, în felul simbolului romantic. Totodată indică şi sentimentele pe care eroina i le inspiră lui Fred, acesta păstrînd mereu o admirativă distanţă faţă de iubită, în orice împrejurare cît de intimă. Femeii cu care împărtăşeşte obiectele de toaletă îi spune în final, nici mă-

. car ca unei prietene : „Doamnă, cred că faceţi o confuzie... Vă preţuiesc nesfîrşit ca inteligenţă... şi-mi place prezenţa dumneavoastră... dar nu mă interesaţi ca femeie". în spirit psihologic asemănător şi eroul romanului lui Gib Mihăescu îi spune femeii iubite Donna Alba. Aspiraţia stendhaliană de parvenire a lui Mihai Aspru înglobează şi punerea pe piedestal a eroinei care constituie nu numai ţinta sa erotică, ci şi cea socială. Doar că distanţarea în *Donna Alba* are ca urmare strădania cuceririi; personajul nu fuge de obiectul veneraţiei, ci către el, încercînd prin toate mijloacele să reducă depărtarea. Fred, nesigur pe sine şi ne- vrînd să se consume, într-o postură inferioară, în iubirea cu doamna T., menţine .distanţa exprimată în denumirea permanentizată în roman. Şi în *Ultima noapte...,* Camil Petres- cu foloseşte puţin numele propriu al • personajului feminin principal. El preferă, în scopul generalizării situaţiei pe care doreşte, demonstrativ, să o releve ,în plan etic şi filosofic, să se refere la Ela mai mult prin expresia „nevas- tă-mea" în cadrul relatării şi să i se adrezese cu „fată dragă" în cadrul dialogului, ambele formule indicînd atitudinea posesivă a bărbatului. în schimb, ca şi în *Patul lui Procust,* numele celorlalte personaje apare frecvent. Interesant că şi Anişoara cînd îi scrie Elei îşi începe biletul cu „fetiţo", alt apelativ reprezentativ pentru raportul între tutelată şi protectoare.

Şi la Călinescu onomastica are valenţe caracterizatoare, dar mai degrabă pentru a crea atmosfera romanelor. Aplecarea spre modernitate a eroului central din *Cartea nunţii* şi al tinerilor ce-l înconjoară se observă, din numele lor : Jim, Lola, Medy, Bobby, -unele dintre ele siportiv americanizate. în

antiteză cu acestea sînt numele mătuşilor din „casa cu molii" şi ale celor din lumea lor: Ghenca, Fira, Iaca, Mag- dalina sau Baba Chiva. în *Enigma Otiliei,* autorul renunţă la aceste indicaţii directe prin substantivul propriu şi se lasă ispitit de jocul Sonorităţilor, în special al celor vocalice cînd e vorba de personajele feminine: Otilia, Olimpia, Georgeta, -Aglae etc. în genere, la personajele feminine el pune accent pe prenume cînd nu e vorba de probleme e clan, în timp ce bărbaţii sînt menţionaţi frecvent fie cu nume şi prenume (Stănică Raţiu, Simion Tulea, Costac e Giurgiuveanu), fie doar cu pumele de familie (Pasca opo J.

în *Adela,* aşa cum declară Ibrăileanu, numele trebuie să «contribuie la atmosfera de „fin du *siècle" :* „Titlul romanului, previne autorul, care e şi numele eroinei, e înadins ales uşor desuet sau demodat". Scriitorul acordă mare importantă concordanţei între aspectul fizic şi numele personajului. Despre o nouă cunoştinţă. Codrescu face următorul comentariu mental : „Dacă cuvîntul «doamnă» nu semăna cu fetiţa brună, în schimb «Matilda loan» era definiţia ei reuşită. Femeiuşcă mică, timidă şi afectuoasă cu părul bogat şi greu, nu putea fi decît Matilda, iar ceea ce avea băieţesc în ea, elasticitatea vînjoasă a taliei, a braţelor şi a picioarelor ei lungi, era loan – nume aproape comun, echivalent cu bărbat". Numele are o putere evocatoare deosebită. „Fiorul pe care mi-l dă cuvîntul Adela, notează Codrescu, (cînfl am găsit >într-un catalog numele ei, m-am oprit ca în faţa unui eveniment rar)". E de înţeles şi de ce la adresa doamnei M... (mama Adelei), a cărei personalitate n-are consistenţă decît ca termen de referinţă sau comparaţie pentru femeia iubită, Ibrăileanu preferă iniţiala, punîn- d-o pe purtătoare în umbră, într-un semianonimat.

Un anume statut îl» are la un număr de scriitori diminutivul. Diminutivarea a fost analizată, cu numeroasele ei tendinţe caracterologice, de Şklovski în opera lui Tolstoï. Criticul rus cita următorul pasaj din *învierea :* „Cea mai tî- nară şi cea mai bună dintre bătrînele domnişoare se numea Sofia Ivanovna, era mai aspră din fire. Sofia Ivanovna dichisea fetiţa, o

învăţa să citească şi vroia s-o crească ca pe o pupilă. Maria Ivanovna era de părere că fetiţa trebuie să ajungă o slujnică bună şi ide aceea era severă cu ea, o pedepsea şi chiar obătea cînd nu era în toane bune. Astfel crescută, fetiţa era pe jumătate slujnică, pe jumătate pupilă. Şi numele îi era intermediar pe potriva situaţiei sale – nici Katka şi nici Katenka, ci Katiuşa." * Apoi îl comenta astfel, urmînd trecerea de la modelul din realitate la personajul literar : „Cuvîntul Katiuşa are o notă de indulgenţă, de afabilă condescendenţă, lăsînd să se simtă o situaţie de inegalitate. Prin cazul Katiuşei, Tolştoi analizează o poveste foarte obişnuită şi o compară cu alte relaţii, care în receptarea lui nu sînt obişnuite, nici morale, şi care se cer revizuite, deşi s-au statornicit de multă vreme şi majoritatea oamenilor le con

sideră legitime şi corecte. (...) La moşie, acolo unde locuia fata, în viata de toate zilele numele de Katiuşa, nu era sesizat, probabil, în nici un fel, în roman însă acest cuvînt îşi reconstituie şensul. Romancierul mu se mulţumeşte să elucideze semnificaţia acestei denominări, dar totodată prezintă desfăşurat situaţa pe care o are fata «cu numele intermediar» printre stăpînii ei, care au şi nume patronimic"[LXVI].

în opera Hortensiei Papadat-Bengescu observăm o diminutivare a numelor prin „i" .sau prin „y" în ciclul Hal- lipilor ; aceste nume le au colportoarele : Mini şi Nory. La personajele total dezumanizate, diminutivarea reuneşte două nume intr-o combinaţie cu tentă cosmopolită: Mika-Lé, Coca-Aimée.[LXVII] Diminutivele invadează romanele lui Ionel Teodoreanu. Dar la o examinare mai atentă, se observă (că ele se aplică îndeobşte femeilor energice, amazoanelor şi nu celor angelice ori care pozează în fetiţe : Olguţa din *La Medeleni,* Anişoara din *Crăciunul de la Silive,stri,* Catiţa din *Funducul Varlaamului,* Ralu din *Fata din Zlataust,* în comparaţie cu Delia, Manuela, Monica etc. în *Domnişoara din strada' Neptun* de Felix Aderca, diminutivele iau locul prenumelor. Nimeni nu cunoaşte alt nume al eroinelor de- cît Nuţa sau Riţa. La Mateiu Caragiale, diminutivarea are un evident caracter peiorativ, exprimînd imoralitatea maximă la Raşelica, Maiorică, Pomponel ori Gorică Pirgu (prescurtările Paşa şi Panta date de acesta din urmă crailor nu constituie o diminutivare nominală, ci un fel de familiarism ostentativ propriu parvenitului). În genere, personajele sînt cunoscute cu un singur nume ; chiar dacă li se ştie al doilea el revine rar de-a lungul romanului. Pentru eroinele admirate de narator se folosesc mai. mult ambele nume, precum Ilinca Arnoteanu şi Sultana Negoianu. Prin numele autohton răsunător şi pur, şe elogiază atît deboşa eleganţii de generoasă pierzanie, cît şi • stăpînirea lucidă a sîngelui prea fierbinte în scopul unei vieţi integre. Dar

---

LXVI **Victor Sklovski, *Despre proză,* Bucureşti, Editura Vni\eis, 1J75, voi. II, p. 344—345.**

LXVII **, în Cele două categorii nu trebuie să se confunde. Cind, / „ casa Elenei, Mika-Ld e chemată pe numele ei cuminte J h.icneşte Norica, Nory se simte indignată şi antipatia ei faţă de fată n Intr-un joc de cuvinte otrăvit : – Auzi ! „Norica !" Avea destul de bun nume înainte şi nu avea nume destul de bun ca să ia pc-**

Scanned with OKEN Scanner

etimoloogic lucrurile se schimbă. Sultana, îngemănîndu-se ca fel de a fi cu erotomanul impenitent Paşadia, evocă lumea turcită a moravurilor corupte, pe cînd Ilinca vizează zona purităţii. Diminutivul pare a lua docul numelui la Mima şi Tiţa care, deşi boieroaice, prin viaţa pe care o duc regresează în plebeul onomastisc de tipul Veta, Ziţa, Nuţa, Riţa. Holban alege şi el diminutivarea în i, îndeobşte cu grafia y, ca şi Hortensia Papadat-Bengescu, dar semnificaţia este mai puţin caracterologică, Milly, Medy, Viicky avînd locul de personaje secundare, în timp ce cele principale poartă nume ne- diminutivate, cu dezinenţa în „a" : Irina, Ioana, Dania. Semnificativă într-o nouă formă a diminutivării este schimbarea numelui pictoriţei din *Accidentul,* de la Ana la Ann. Aceasta demonstrează dorinţa de singularizare a artistei. Înainte de înfiriparea iubirii cu Paul, personajul masculin detectează dorinţa pictoriţei de a atrage atenţia asupra ei, în mod prevestitor faţă de evoluţia eroinei: „11 irita doar numele ei mic, acel pretenţios Ann, cînd Anna ar fi fost un nume atît de liniştit". În «proza sadoveniană citadină, diminutivul, rar .întîlnit, aduce parcă o notă lirică a autorului la adresa personajului feminin, vrînd să accentueze dezarmarea acestuia într-o lume ostilă : Tincuţa Negrea din *Floare oiilită,* Eugeniţa dinvCazuf *Eugeniţei Costea. Tot* duioşia, dar de astă dată între personaje, în cadrul relaţiilor de familie, provoacă nu o diminutivare <a numelui, ci o înlocuire a lui printr-un nume de alint în *Maidanul cu dragoste* *f* i Puişor, Puica. Amatorul de heraldică Mateiu Cara- giale completează ambianţa de nocturn demoniac din romanul *Craii de Curtea-Veche* prin nume rare cu sonorităţi frapante. Aşa este împreunarea neobişnuită' Pena Corcoduşa, care se aşază în zona ambiguă între nume şi poreclă, amestecînd sordidul personajului exprimat prin pipăratul „Corcoduşă" cu aura de legendă şi duh vrăjitoresc prin ma- jestuosul „Pena".

Fără îndoială, vestimentaţia are o funcţie majoră în portretizarea personajului feminin în întreaga literatură. Ne vom opri doar asupra cîtorva detalii de natură documentară privind condiţia socială a îemeii

sau signifianţa îm- brăcăminţii în structura morală a eroinei romanului interbelic. Printre scriitorii vremii, mai preocupaţi de moda vestimentară, Ionel Teodoreanu, Călinescu şi Camil Petrescu acordă problemei o importanţă care ţine de concepţia lor de viaţă precum şi a lumii ce o evocă. La Călinescu, în *Cartea nunţii,* interesul faţă de veşminte se integrează modernităţii pe care şi-o arogă personajul principal ca un dat fundamental. A ţine pasul cu moda devine o preocupare pentru progresul făcut de o întreagă generaţie citadină postbelică. • Tineretul şi-a schimbat gusturile şi idolii şi îşi impune cu excentricitate şi bravadă adolescentină un punct de vedere, acceptat şi promovat de (Scriitor nu numai în roman, ci şi în articolele din această perioadă. Dintre ele pot fi menţionate *Sport şi literatură, Box, înot, Film francez şi film german* şi unul chiar închinat modei – O *mare aliată ancestrală,* în *Romanul şi viaţa modernă,* Călinescu sintetizează trăsăturile unui moment nou din civilizaţia românească care trebuie să-şi găsească reflexul în artă şi. literatură : „Omul şi femeia de azi trăiesc în oraşul concret cu haruri, teatre, cinematografe şi cafenele, cu case de modă ¡şi bazinuri de înot, cu concursuri de frumuseţe şi crime fioroase. Tinerimea îşi concretizează sentimentalitatea nu în Romeo şi Julieta sau în Dante şi Beatrice, ci în Ramon Novarro şi Grefa Garbo, şi, în vreme ce fetele visează să devină stele de cinematograf, puberii sînt ¿guduiţi în somn de cariera lui Charpentier. Lumea merge la curse, la patinaj sau la Lido, pasiunea motorului absoarbe existenţa unei fracţiuni de umanitate, şi mirajul • luxului şi al gloriei zgomotoase a înlocuit de mult ambiţia nobiliară sau intelectuală. Toate a-cestea sînt aspecte reale ale vieţii contemporane, deloc mai coborîte decît cele de altădată, şi un romancier care le ignorează e ca un avion care se învîrteşte agitat prin aer fiindcă nu găseşte un loc.de aterizare." în *Cartea nunţii,* meticulozitatea notaţiei amănuntului vestimentar este cea a unui jurnal de modă. Dora îşi Lola au pentru fiecare activitate o ţinută adecvată, sportivă, de casă, de stradă, de ieşire în lume. Astăzi elementele ar putea figura într-

o carte de istorie a modei de atunci. Pentru vremea aceea însă, costumaţia putea fi şocantă, incluşi vă viziunii novatoare în viata citadină. lată-le de pildă pe fete făcînd scrimă : „Fetele erau foarte drăguţe. Dora era îmbrăcată într-un fel de pijama scurtă de scrimă, un *Fechtanzug cu crepe-satin* albastru, încheiat ruseşte la gît şi cu pantalonii scurţi de boxeur, care lăsau complet goale gambele zvelte, bronzate şi

Q?: Scanned with OKEN Scanne

foarte arcuite. Avea sandale romane în picioare.(...) Lola era mai înaltă şi mai placidă. (...) Îmbrăcată cu un pulover de lînă albă şi chiloţi bufanţi de satin negru, strînşi cu şireturi deasupra genunchilor lăsa să se vadă subţierea dreaptă a picioarelor de la jaret în jos". Pentru a-şi primi vizitatorul cum se cuvine, gazdele nu întîrzie să se schimbe : „Lola şi Dora reintrară, prima în rochie lungă aeriană de voal, ce-i dădea un aer de păpuşă solemnă, a doua în ro- < hie de *jersey* cu bretele". Spre deosebire de Ibrăileanu, care admiră moda feminină a sfîrşitului de secol, Călinescu repudiază vetustul. Îmbrăcămintea fetelor e pusă în antiteză cu hainele mătuşilor, pentru a înclina balanţa spre moda tînără. În acest scop, zgîrcenia şi viaţa inutilă a bătrînelor le face să se îmbrace şi mai prăfuit, şi mai ieşit din gustul modern decît le-ar fi cerut-o vîrsta sau obiceiurile acelei alte epoci căreia îi aparţin : „Neieşind în lume, nu prea uzau lucrurile şi nici n-aveau sentimentul evoluţiei modei. îşi fă- ceau bunăoară o rochie în 1900, pe care n-aveau prilejul s-o poarte decît în 1914, şi-şi cumpărau ciorapi de broderie • în 1913, spre a-i purta în 1925. (...) Păreau ieşite dintr-un muzeu de mode retrospectiv. Tanti Mali avea pe cap, în jurul nodului de păr bine consolidat, o bonetă de jeuri negre strălucitoare ca coxul ud. O mantelă lungă, formată din două clopote suprapuse, o acoperea de sus -pînă jos ta un sarcofag de mumie egipteană. Ghenca avea căciuliţă şi manşon de lutru £i >gîtul ii era sugrumat -într-o zgardă lată de mici mărgele. Tanti Caterina purta ciorapi de broderie neagră, puşi pentru <a doua oară în viaţă, iar celelalte purtau un fel de surtuce de astrahan cu mînecile bufante şi tichii mici din aceeaşi blană, de sub care părul cădea în streşini mari, groase. Rochiile le erau toate lungi pînă în duşumea şi rotate, şi din obişnuinţă le ridicau într-o parte cu o mînă, îăsîhd să se vadă nişte ghete (prelungi, ridicole, cu nasturi mulţi, carîmbi mari, noi şi străvechi totodată."

Preferinţa majorităţii romancierilor este pentru simplitate, pentru o Îmbrăcăminte copilărească,'amintind de vîrsta şcolară, pe care o întîlnim şi la Călindscu şi la Ionel Teo- doreanu şi la

Cezar Petrescu. Jim se simte atras încă de la început, fără a se îndrăgosti încă, de domnişoara din tren : „Pantofi mici *trotteur,* aproape băieţeşti, rochia plisată, ce-i cădea pînă la concavitatea încheieturii gambei, bluză albă, prin care se străvedeau umerii nedezvoltaţi încă şi panglicile cămăşii, gulerul circular, ondulat, -în jurul unui gît metalic, subţire, oxidat de vînt, îi dădeau aerul unei »adolescente, crudă încă, elevă de şcoală poate, deghizatei în «domnişoară». Perioada de iniţiere a lui Jim, şi ulterior a lui Félix, este învăluită într-o uşoară ironie ; în *Cartea nunţii,* ea vizează bravada juvenilă şi dorinţa de a epata, pe cînd în *Enigma Otiliei,* sentimentalismul naiv. Autorul «subliniază în acest spirit exhibiţionismul vestimentar -cu substrat erotic în capitolul intitulat chiar zeflemitor *Eros c|siatic :* „Lola apărea în . uşă cu schimbări decorative de fiece zi: aci într-un chimono lung de mătase neagră, brodată cu mari crizanteme albe, şi cu părul blond, lung şi ondulat dat peste urechi cu un pieptene mare japonez (în acest caz îşi lăcuia proaspăt unghiile şi făcea în obrajii prea fragezi două rotocoale de carmin) ; aci în pijama albă de *crêpe-satin* cu pantaloni marinăreşti foarte evazaţi, care-i scoteau în evidenţă cu ingenuitate platoul bazinului, şi cu bluză acoperită cu o mare pelerină de dantelă. Uneori se lăsa ca şi întîmplător surprinsă în rochie de seară, decoltată pînă la începutul concavităţii dintre «sini şi sprijinită pe bretele delicate de iluturaşi metalici. Rochiile simple îi repugnau. Căuta -căderi solemne, .străluciri de .satin sau de *lamé,* voalul vaporos, iar în urechi îşi atîrna «cercei lungi din cristale false, fără îndoială, dar decorative. Pe degete strînsese, probabil de la toţi ai casei, atîtea inele, încît degetele ei păreau ale unor sfinte moaşte în raclă de aur. Oricît intenţia de a epata şi a face pe «fatala», era evidentă". În *Enigma Otiliei,* detaliul vestimentar, folosit în alt scop,-printre multe alte mijloace de caracterizare, îşi pierde ostentaţia avută în *Cartea nunţii* şi se utilizează mai cu măsură.

■ Ibrăileanu, adversar al modernului pe care-l consideră în îmbrăcămintea femeii, cum s-a arătat

înainte, nimicitor al misterului feminităţii, şe scufundă icu delicii în descrierea ţesăturilor vaporoasje, a panglicuţelor şi volănaşelor sfârşitului de secol. în *Adela,* vălul roz de la pălăria fetei atin- gînd uşor - obrazul bărbatului strîneşte imaginaţia, pa şi ciorapul ce apare puţin de sub fusta învoaltă ridicată de vînt. Scena se repetă în alt fel în *Crăciunul de la Silivestn,* în .care tot vîntul ridică poalele rochiebşi mantoului, biciuind însă închipuirea cu imagini senzuale aprige, arzatoare.

Acelaşi lucru se petrece şi cu cromatica. în Adela, pastelurile se însoţesc cu fragilitatea ţesăturilor. Personajul feminin e o simfonie de alb sau de roz : „Era într-o rochie de batist alb icare o drapa ’Statuar". Autorul apasă pe estomparea culorilor : „îi spusesem cîndva că un costum roş se îmbină armonios cu negrul brazilor. Şi-a adus aminte şi – făcînd un compromis între roş ,şi nevoia de discreţie – a ales culoarea rozăă pentru excursia din fmunţii Vărateculuii ?" Pînă şi pardesiul fetei e din sole ecrue. Şalul împletit, pelerina mică, umbreluţa de soare, completează garderoba retro. în intimitate, cămăşuţa din romanele lui Rebreanu şi Camil Petrescu, lenjeria subţire ca un fulg din *Cartea nunţii* teînt înlocuite în *Adela de* un capoţel bogat în dantele şi panglici. Şi la Ionel Teodoreanu există ideea de discreţie a veşmîntului. în romanele sale însă, hainele ca şi tipurile feminine se împart în două categorii. Cea dintîi e reprezentată de veşmintele care învăluie trupul,, lăsînd doar bănuite formele, a doua o alcătuieşte îmbrăcămintea menită să evidenţieze frumuseţea senzuală a trupului. La -autorul Medelenilor, între aceste două feluri de veşminte se înalţă o barieră morală. Ea poate fi lesne observată în descrierea rochiilor Adinei şi Rodicăi, în comparaţie cu cele ale Olgu- ţei şi Monicăi. în *Crăciunul de la Silivestri,* Manuela vine gătită la masa cu musafiri într-o „rochie de catifea neagră cu guleraş alb, abea decoltată în jurul gîtului. Braţele goale, mirate. Cozile aurii. Picioarele, în pantofi noi, cuminte alăturate sub masă. (...) Involuntar, ca ochii tuturor bărbaţilor, şi ai lui Nelu evaluau şi comparau. Erau multe femei frumoase la masa mare. Dar erau astfel îmbrăcate, cu trupul agresiv feminin în toate mişcările destinate parcă exclusiv bărbatului, sau unei oglinzi prealabile, încît ochiul era obligat să le dezbrace. Le jupuia scurt, ca pe-o banană, şi le arunca. Acest gest îl provocau îndată în ochii spectatorului bărbat. Cu toate şovăirile nubilităţii, şi Manuela era frumoasă. Şi totuşi, ochii îi respectau haina, mulţumindu-se s-o privească aşa cum le apărea, pînă oînd un început de zîm- bet le răsplătea

Scanned with OKEN Scanner

castitatea contactului. Şi totuşi niciuna dintre acele femei frumoase nu dădea o mai emoţionantă impresie de feminitate.'[1] Eleganţa personajelor feminine elevate e înnăscuta, plină de sobrietate şi nu devine niciodată o preocupare importantă sau un semn al cochetăriei. Cînd Olguţa

vrea să fie frumoasă în faţa lui Vania, într-o rochie subţire de Esmeraldă, decorul Bălţilor nu-i facilitează dorinţa şi în în- 'tîlnirea cu bărbatul iubit, acest mod /de înfrumuseţare este abandonat. Cochetăria vestimentară aparţine femeilor prozaice sau hetairelor. Dar şi aici există o ierarhizare determinată de bunul gust. Ca jşi în romanul balzacian, în *Bel Ami* sau în *Dama cu camelii,* demimondul are un rol în lansarea modei, în rafinarea ei, în cultivarea ei publică. Adinai îl deprinde pe Dănuţ ,să poarte ceea ce-i vine bine, ceea ce i se potriveşte, îl dezvaţă de stridenţe, de exagerări, de bravadele şi excentricităţile .în îmbrăcăminte ale adolescenţei. Cunoscînd-o pe Ioana Pală, tînărul erou al Medelenilor îi intuieşte firea de femeie fatală, dar greşeşte crezînd-o în stare de mijloace ieftine de seducţie şi de o costumaţie de tip alcov oriental. Ea nu dă dovadă de lipsă de bun gust sau de cabotinerie. Rămîne o mare doamnă, chiar dacă perversă. Astfel, cînd Dănuţ se aşteaptă să revină în camera în care-l lăsase .să aştepte, drapată într-un neglijeu afrio- lant, ea se întoarce cu ¡un şorţ peste taiorul de călătorie, oferindu-i covrigi calzi. Frivolitatea ostentativă rămîne atributul prostituatei de rînd, precum Lizica, Măicuţa ce se îmbracă doar în negru sau Thais, cu unghiile date cu ojă purpurie pentru un efect fulgerător – femei uşoare din localurile de petrecere ale laşului. Fenomenul bunului gust vestimentar se remarcă şi în *Crăciunul de la Silivestri,* la Ani- şoara, care – venită din mediul rural, dar cu simţ de adaptare (şi,străDanie – învaţă silitoare cum să ¡se îmbrace, cum să folosească cuţitul şi furculiţa la o masă oficială, într-un cuvînt bunele maniere. Senzualitatea ei tulburătoare nu se conjugă cu vulgaritatea şi acest lucru se observă în primul rînd prin distincţia vestimentară. Acelaşi mod de a privi cochetăria în îmbrăcăminte îi aparţine işi Marietei, văduva cu care se căsătoreşte Mircea Balmuş. La Anişoara şi Ma- 'rieta, cunoaşterea

conştientă a unei mode potrivite pentru condiţia lor socială duce la ocrotirea, în această direcţie, a bărbatului neglijent sau neştiutor. Pornind de la a-l scuti pe acesta de grijile prozaice, precum cumpărarea cravatelor sau a cămăşilor, ele ajung să-i dirijeze şi viaţa intelectuală sau profesională.

Argumentul vestimentar constituie o explicaţie com- portamentistă referitoare la psihologia personajului femi

nin. În Fata *din Zlataust,* lenjeria cîrpită de copil sărac o fac pe Delia să se împotrivească examenului medical degradant, la care vor s-o supună o parte din profesoarele corupte ale liceului. Scena subliniază inocenta şi dezarmarea eroinei în faţa perversităţii persecutorilor. în *Patul lui Procust,* dorinţa de realizare profesională şi independenţă materială a doamnei T. e impulsionată de umilinţa pe care i-o aduc lipsa de bani şi îmbrăcămintea proastfî care o sluţeşte. în *Enigma Otiliei,* rochiile de căpătat ale orfanei o decid să facă orice pentru a evita înjosirea la care e supusă cînd îmbracă o rochie de-a Auricăi: „Tanti Aglae, văzîndu-mă că am instincte de lup, mă prigonea de moarte, profitînd de zgîr- cenia bietului papa. Odată papa mi-a adus o rochie cu guler de dantelă, pe care am . recunoscut-o numaidecît, deşi n-aveam decît vreo zece ani, că *e* veche. Avea o gaură mică de arsură, ţesută. Nu ştiu unde mai văzusem stofa ei bej. Maşina de călcat ,îi dădea prea mult lustru, altminteri era pasabilă. Trebuia isă mergem la Teatrul Naţional, papa, eu, tanti, Aglae <şi Aurica. Ilustrul Titi era atunci într-un pension. Eu nu voiam să merg, fiindcă nu-mi plăcea rochia, papa, blînd cum e, în loc să se irite, cum. ar fi făcut altul, se plimba prin odaie de la un capăt la altul şi-mi demonstra că-mi istă admirabil, că a cumpărat-o de la o croitoreasă

- etc. Mă tot răsucea, îi potrivea pliurile cu mîna, <îmi venea să rid şi să plîng. în isfîrşit, am plecat! Aurica, înţepată cum a fost totdeauna, face pe[z] (Supărata, bîzîindu-se pe nară: «Mamă» de ce i-ai dat rochia mea Otiliei ? Asta-i rochia mea ! Este întîia mare ruşine pe care am suferit-o vreodată, fiindcă nimic nu mi .s-a părut mai umilitor ţdecît să te îm- braci cu hainele altuia. Cum am ajuns acasă, am tăiat, am tocat mărunt rochia cu foarfecele".

Nu întîmplător cînd, după moartea lui moş Costache, Otilia părăseşte casa copilăriei şi adolescenţei ei, începe această ruptură prin gestul de a dărui rochiile sale femeilor din clanul Tulea şi în special Auricăi, spulberînd astfel, mental, raporturile de odinioară printr-o răsturnare de valori – ceea ce,

cu simetrie, încheie circular un ciclu de viaţă.

Opiniile lin Camil Petrescu despre modă ¡suferă o evoluţie de la *Ultima noapte...* la romanul *Patul lui- Procust.* în *Ultima noapte..,,* Ştefan Gheorghidiu refuză să fie la patru ace, cum îi cere soţia >sa, respingînd mentalitatea cercului monden fn care e antrenat cuplul după -îmbogăţire. în *Patul lui Procust,* .singularizarea cu ajutorul vetustului, practicată de Ladima, e »în acelaşi timp o formă demnă de a-şi ascunde sărăcia. Dar pledoaria lui Pred pentru confortul veşmintelor la modă ce n-ar costa prea mult îi deconcertează pe poet. În această (discuţie despre îmbrăcăminte, cei doi îşi tatonează, de fapt, afinităţile. Sub ridicolul ţinutei lui Ladima, Fred recunoaşte unicitatea şi valoarea, sub eleganţa de dandy a aviatorului, Ladima descoperă omul cultivat, atras de capacitate şi talent. Şi la Camil Petrescu, detaliul vestimentar feminin, bizuit pe simbolul cromatic, are valenţe etice. Culorile vii Semnalează atracţia sau înţelegerea între cei doi parteneri ai cuplului, cele neutre – despărţirea, distanţarea. în *Ultima noapte...,* culoarea Elei e albastru. Nu lîntîmplător, „rochia crem" din proiectele a- cestui roman, rămase în notele autorului, devine în versiunea definitivă „rochia albastră", intrînd chiar într-un titlu de capitol. Bucuria regăsirii şi vacanţa la mare au în centru un portret al femeii dominat de albastru: „Cînd, legată la cap cu tulpan albăstrui, cum e uneori cerul senin, care îi iradia lumina ochilor şi-i limpezea liniile desenate, punea apoi pe umeri un fel de pelerină, uşoară |de tot, poroasă şi albastră, tare ca vopseala, părea întreagă zugrăvită pe smalţ, cu faţa aurie". Majoritatea romancierilor interbelici uzează în portrete de o gamă cromatică tradiţioncilă : albastru şi alb pentru blonde, roşu şi cenuşiu pentru brune, negru pentru ocaziile »festive. Albastrul şi albul subliniază de obicei neprihănirea, ingenuitatea eroinei, ori circumstanţe benefice ale cuplului. Olguţei îi vine bine rochia roşie de Esmeraldă, Monica poartă o rochie de vară albastră, Sabina din *Calea Victoriei* are şi ea o asemenea rochie. Nu trebuie uitate nici accesoriile :

tulpanul, pălăria, umbreluţa. Camil Petrescu subliniază că tulpanul aduce chipului feminin o purificare a liniilor feţei. El .este albăstrui pentru blonda Ela şi alb pentru doamna T.: „Doamna T. avea un aer binevoitor şi feminin de tot acum, care-i şedea de minune, mai ales că-i venea bine tulpanul alb cu câre-şi făcuse un fel de turban în loc de pălărie". Acelaşi detaliu vestimentar, tot înlocuitor al unei pretenţioase pălării îi inspiră lui Codrescu din *Adela* un sentiment de extaz dar şi de intimitate : Fata „îşi lăsase pălăria la arhondaric şi-şi pusese
ţărăneşte o broboadă albastră de .mătase. Dumnezeule ! Ce seducător de frumoasă era în tulpanul albastru, legat cu ispititoare neglijentă pe frunte, pe care aveam impresia că şi-l pusese din cauza mea, pentru mine, semn al prieteniei noastre, ca o promisiune de intimitate". Umbreluţa intervine mai curînd ca un element insolit. în *Ultima noapte...* are efect cromatic în portretul construit pe nuanţe fie verde al ţi- găncuşei de la Vulcan şi-l .atrage pe narator tocmai prin nota de neobişnuit, de contrast între fata desculţă şi umbreluţa roşie, furată. Totodată, acest element reliefează fragilul şi derizoriul uman prin 'cochetăria lui pşor desuetă, în haosul şi cruzimea războiului – mică glumă în contextul dramei. în *Accidentul,* Sebastian subliniază diversitatea de aspecte sub care se prezintă Ann, prin schimbarea de îmbrăcăminte, sugerînd astfel» versatilitatea femeii: „Era de ajuns să-şi schimbe coafura sau să se îmbrace într-o culoare nouă pentru ca ceva să pară adînc schimbat în ea, pînă departe în privire. Erau nenumărate Ann posibile, şi în faţa fiecăreia din ele Paul rămînea o clipă intimidat, neştiind cum s-o regăsească {în această străină pe fata iubită de care s-a despărţit aseară". Nora e, în schimb, caracterizată într-o traiectorie vestimentară circulară, care reflectă drumul sentimentelor celor doi protagonişti de la întîmplător la statornic. În prima fază, rochia neagră de seară îl lasă rece pe Paul, dar după perioada de camaraderie în care costumul de schi îi egalizase, ştergînd alteritatea dintre sexe şi-i dovedise

devotamentul prietenesc al femeii, tot o rochie neagră, festivă, îl face să-i descopere frumuseţea şi feminitatea. Revenirea la raporturile bărbat-femeie este resimţită de ambii parteneri : „Nora părăsise pentru prima oară costumul ei de schi. Avea în rucsac o rochie de stofă neagră, simplă ca o rochie de lucru, pe care n-o îmbrăcase pînă acum, fiindcă la cabană se simţea mai bine în tunică şi pantaloni lungi. îi plăcea să umble cu bocanci şi i se părea că pasul ei greu îi dă mai multă siguranţă între cei trei bărbaţi. (...) «Am fost prea multă vreme băiat», gîndi Nora pri- vindu-se în oglindă. De cînd purta costumul de schi, se pieptăna cu părul ridicat în sus, ca .să-l poată prinde cu ace şi să-l strîngă sub chipiu. Acum îl desfăcu şi-l lăsă să cada în jos pe umeri. Rochia ei neagră avea un »cordon roşu de piele şi un guler alb îngust, răsfrînt fără decolteu, în jurul gîtului.

li părea rău că are mîneci lungi. Ar fi vrut să poarte o rochie de seară cu braţele goale, o rochie pe care s-o audă foşnind în mers, ca într-un dans. Dar şi în această modestă rochie de stofă, Nora se simţea redevenind femeie. Pantofii o înălţau. Părul, lăsat pe umeri, îi libera fruntea, şi pe fondul lui brun-închis, adînc, întreaga figură se lumina, mai albă de- cît totdeauna. Se .simţea uşoară şi coborîse -scara pînă jos în hol alergînd, ea, care de obicei mergea fără grabă, fără zgomot. Abia pe ultima treaptă se oprise, mirată ea însăşi de această neaşteptată schimbare. -«Ce e cu tine Nora ? Parcă ai băut», se dojeni în gînd. Giinther veni spre ea şi o luă de mînă, privind-o <cu o -expresie de uimire copilărească.

— Ce frumoasă eşti! N-am ştiut că eşti aşa de frumoasă. De unde vii ? Ce s-a întîmplat ?

— Nu sînt frumoasă, Giinther. Dar astă-seară încerc să fiu, vreau să fiu. Pentru anul care vine. Trebuie să-l primim cu prietenie, cu puţin curaj, cu încredere mai ales. Trebuie să avem încredere în el şi în lucrurile pe care ni le aduce.

Paul se apropie şi el de Nora.

— Giinther are dreptate. Eşti într-adevăr frumoasă. Schiul face din tine un băiat cu care ne purtăm

băieţeşte. Dar acum, uite că ne intimidezi. Am vrea -să-ţi sărutăm mîna şi nu ştim cum."

Tn *Locul unde nu s-a întîmplat nimic,* îmbrăcămintea contribuie substanţial la uimirea admirativă a lui Lai Cantacu- zin cînd o vedea pe Daria în chip de doamnă. Revelaţia nu-i departe de a profesorului Higgins din *Pygmalion-ul* lui Shaw. Cîjnd prinţul îşi da seama că obiectul fasonat de el a dobîn- dit o viaţă proprie, se simte profund impresionat: „Sînt flori din gunoi şi din umbră care ies deodată la lumină şi au un ceas de înflorire numai al lor. Domnul Lai Cantacuzin verifica uimit acest adevăr în apariţia doamnei Ortac. (...) Deodată domnul Lai fu muşcat dulce de inimă. Un adverb mai potrivit nu avea, ca să traducă impresia. Doamna Ortac purta o rochie de un cenuşiu argintat, cu o garoafă sub umărul stîng, unde începea albeaţa sinului. Dar acel ceva distinct şi anumit nu i-l dădea nici îmbrăcămintea, nici pieptănătura, nici înălţimea graţioasă dobîndită desigur printr-un artificiu al pantofilor, ci siguranţa că acestea sînt clipele ei. Veşnicia se armonizase aşa ca să i le procure; se vedea asta în strălucirea vagă a privirii, care nu se putea fixa

Oda 89 coala 17 asupra nimănui. Lunecă şi asupra domnului Lai, deci el ntr putu să se încline nici nu cutează să iasă întru întîmpinare. însă, înainte de a trece în alt salon, întorsese o clipă ochii aceia minunaţi crescuţi de cercuri de umbră. Erau ochi , vicleni, căci îl căutau ifără să aibă aerul". Evident, în acest roman, ca şi în *Cazul Eugeniţei Costea,* se fac simţite înrudirile cu Anatole France şi Shaw, în special prin modalitatea ironiei atice asupra căreia atrăgea atenţia Şerban Ciocu- lescu : „Ceva din înţelepciunea rafinată şi cărturărească* a scriitorului francez s-a altoit peste experienţa personaje! de viaţă a povestitorilor noştri, intr-o armonică fuziune, care denotă unele identităţi în structura acestei familii de spirite scriitoriceşti. Nu este deci un împrumut forţat, ci o comunicare spirituală, organică şi roditoare. Că d-l Mihail Sado- veanu nu şi-a alterat

puternica sa conformaţie spirituală, prin atingerea cu duhul francián, stă dovadă imperturbabila sa facultate de înnoire, atît în direcţia poetică a evocării peisajului provincial, cît şi în aceea a povestirii de curată structură neaoşă, isau a însufleţirii trecutului naţional. Aşadar, departe de a suferi de pe 'urma infiltrărilor duhului ironic, povestitorul a devenit mai complex, iar ca urmare a primirii unui rînd de neologisme, şi-a mărit posibilităţile de expresie" [LXVIII]. În autointrospecţia lui Lai Cantacuzin, -Sadoveanu recurge la formule ale romanului popular care contravin aparenţei de snob rafinat, cuprins de *spleen,* pe care vrea s-o afişeze prinţul, dezvăluindu-i sentimentalismul ieftin, livrescul de duzină, superficialitatea. Enunţuri ca „Sínt dlori din gunoi şi din umbră care ies deodată la lumină", sau „Deodată , domnul Lai fu muşcat dulce de inimă", incriminate de Pompiliu Constantinescu în cronica sa despre roman, sínt în fond, expresia acestei ironii şi autorul subliniază clar că nu fac parte din comentariul auctorial, ci din autoanaliza personajului pe care vrea prin zeflemea să-l dacă reprobabil: „Un adverb mai potrivit nu avea ca să traducă impresia".

Cromatica distinsă a culorilor stinse în moda feminină îl seduce şi pe Răutu din *În preajma revoluţiei,* la vederea Ivonnei Nitza în taiorul de culoare cafenie; ea impune eleganţă apariţiei parizienizate a Olguţei în patriarhala gară ieşeană, sobrietatea costumului cenuşiu fiind feminizată tot de o floare ca şi rochia de ,gală a Dariei.

Hortensia Papadat-Bengescu se referă mult mai rar în caracterizarea personajelor la îmbrăcăminte decît ceilalţi romancieri ai vremii şi atunci cînd o face, se opreşte asupra unui amănunt care pune în lumină o hibă mai mare sau mai mică a eroinei. Mondenitatea rece a Elenei din ciclul Halli- pilor e introdusă prin vestimentaţie : „O rochie simplă de crêpe de Chine negru, cu guleraş făcea mai serioasă frumuseţea ei cu linii prea accentuate". Dar rezerva lui Mini scade din impresia bună

LXVIII **Şerban Cioculescu, *Aspecte epice contemporane, Revista Fundaţiilor Regale,* nr. 5/1, mai 1937, p. 415.**

a acestei apariţii, punînd isub semnul egalităţii eleganţa sobră şi uscăciunea lăuntrică : „Avea ceva *posé* în toată înfăţişarea, în glas. Lui Mini, care nu o văzuse de mult, îi păru mai elegantă, mai frumoasă chiar ca înainte, dar aerul acela profesional de «stăpîna casei»", luat prea în serios, o făcea mai puţin simpatică ca la Prundeni. Era, dealtfel, firea ei care se lămurise : cam rece, cam ţeapănă, cu etichete". Poşeta mare de piele cu fermoar a bunei Lina «<de moaşe», cum o socoate Nory, contribuie la impresia de vulgaritate şi de imagine puţin grotescă a doctoriţei. Artificialitatea Cocăi-Aimée transpare paradoxul cînd apare în haină de casă. Negiije-ul, care în toate romanele are ceva atrăgător, aţîţator, de la capoţelul cast al Adelei, ori *peig- noir-ul* de un vedre stins al Ivonei din *În preajma revoluţiei,* pînă la-halatul de baie al Norei din *Accidentul,* de- • vine aici neutru, ca un model dintr-un catalog : „în chimono japonez, verde, brodat cu papagali de fir, Aimée părea tot atît de gătită ca ân rochie de oraş ,• felul ei de frumuseţe nu sugera intimitate".

În mentalitatea eroului lui Holban, singura cochetărie <1 unei .femei cultivate .trebuie să se raporteze la preocupări intelectuale. Principalele lui personaje .feminine ori nu se sinchisesc de ce poartă, ori tentativa de a ţi la modă dă greş, iar atunci cînd se îmbracă cu căutare şi grijă, aceasta duce la comentarii amare asupra superficialităţii şi firii lor capricioase. La Irina din O *moarte care nu dovedeşte nimic,* orice veşmînt, de la rochia de mătase din care i se văd picioarele slabe şi pînă la vălurile |de mireasă cu care o visează Sandu într-un coşmar, pare menţionat penii u a arăta ca fatae „urî-ţică". Joana din romanul cu acelaşi nume îşi corectează stilul prăfuit, provincial, la insistenţele iubitului (alt reflex pygma-

Scanned with OKEN Scanner

lionic care indică pe de o parte că aspectul vestimentar nu-î atît de indiferent naratorului pe cît vrea să pară şi, pe de alta, că tendinţa de dominare a partenerei îşi găseşte noi căi chiar cînd femeia e socotită egala bărbatului). Cînd decide singură ce să poarte, îşi reia vechile gusturi, iar încercările stîngace de a fi elegantă rămîn nereuşite, înduioşătoare totuşi pentru Sandu prin intenţia de a-i place : „Ioana, abia sosită şi ea la Cavarna, a şi luat aerul provincial: arsă de soare, pe frunte cu cîţiva pistrui, îmbrăcată fără grijă, cu picioarele goale în pantofi. Rochia şi-a lucrat-o singură, fără gust, cu toate că a vrut s-o facă pretenţioasă ; parcă şi-a luat modelul nu de la o mare croitoreasă unde se îmbrăca de obicei, ci din vitrina prăvăliei principale din Cavarna. Cîteva zorzoane inutile, şi la spate chiar un început de trenă. Totul nepotrivit pentru atmosfera rustică de acolo, şi, dealtfel, praful a bătut stofa şi a făcut garniturile şi mai caraghioase. Dar această haină dădea un farmec nou Ioanei, o arăta sinceră, îi bănuiam toate gîndurile ei pentru mine, căci voise să fie elegantă ca să-mi placă, gînduri naive şi delicioase de copiliţă zăpăcită, oricîte dezastre ar fi trecut peste dînsa, rămasă proaspătă orice ar fi învăţat-o viaţa. O priveam acum cu dragoste, cu duioşie, cu milă, dar şi cu reflecţia : «Ce rochie urîtă ! E lipsită de logică, după obicei, căci de atîtea ori a fost îmbrăcată cu gust»". Eleganţa Daniei are darul să-l enerveze pe erou, fiind catalogată drept risipă inutilă. Holban preferă cochetăria transpusă în aria lecturii, în înţelegerea pentru muzică, în valorile intelectuale, deşi în setea Jui de simplitate, naratorul îşi imaginează, în *Ioana* iubita desculţă <cu şorţ rustic, în faţa unei case de ţară, aruncînd grăunţe găinilor.

Noţiunea de eleganţă vestimentară variază de la mediu la mediu. Şorţul ţărănesc închipuit de *Ioana* sau gospodăresc din *Adela* devine ornamental ca o reminiscenţă a portului festiv din unele regiuni, în zona dintre sat $i oraş pe care în perioada interbelică o ocupă mahalaua... Nuţa din *Domnişoara din strada Neptun* simte în hainele de duminică apartenenţa ei la două lumi : „Nuţa, domnişoara cu pantofi galbeni, cu şorţ tirolez, cu pudră multă pe ochi, şade acum în poartă şi se întreabă mîhnită dacă n-ar fi fost mai fericită la ţară".

Scanned with OKEN Scanner

Ca şi aspectul vestimentar, gestica şi mişcarea completează portretul fizic, .psihic şi moral al personajului feminin. Nu vom intra în detaliu despre această modalitate permanentă de caracterizare, ci vom defini în mare înclinaţia scriitorilor interbelici fie pentru »static fie pentru dinamic în construcţia eroinei. La contemplativa Hortensia Papadat-Ben- gescu, evident predomină staticul sub trei forme, fiecare reprezentativă pentru eroina centrală a cîte unui volum din ciclul Hallipilor. Langoarea lascivă a Lenorei constituie nucleul din *Fecioare despletite,* prestanţa rigidă a Elenei – cel din *Concert de muzică de Bach* şi neclintirea nesimţitoare a păpuşii de porţelan Coca-Aimée, cel din *Drumul ascuns.*

La Ionel Teodoreanu, balanţa nu înclină spre unul sau altul din tipuri, cele două categorii ale^ staticului şi dinamicului fiind de la început complementare în *La Medeleni,* avînd ca expresie pe Monica şi Olguţa – expectativa Penelopă şi avîntata Amazoană. Tipul dinamic are însă două faţete : cel elevat (Olguţa, Catiţa, Roro), cel de femeiuşcă neastîmpăra- tă întruchipat de Rodica din *La Medeleni* sau Nina Tomaş din *Tudor Ceaur Alcaz.* Prima faţetă defineşte un ritm de viaţă tumultuos şi bogat. A doua – o agitaţie posesivă, arivistă. Două scene din *La Medeleni* sînt caracteristice în această privinţă. Prima, semnalată anterior, e cea în care Olguţa împarte cadourile aduse de la Paris: „Avea mişcări atît de iuţi, încît de cîte ori doamna Deleanu primea un alt pachet, clipea, avînd o tresărire de recul: reacţie omenească în faţa rîndunelelor, al căror zbor lucid niciodată n-a atins pe om, dar totdeauna l-a alarmat". A doua arată trepidaţia prozaică şi pofticioasă cu efecte erotizante în episodul cumpărării Medelenilor de către îmbogăţita Rodica, soţia bancherului Bercale : „Se aplecase atît de tare, încît avea aerul că vrea să sărute buzele judecătorului care privea insistent actul de vînzare, puţin congestionat. – Cunoaşteţi, doamnă, conţinutul actului ? – Ba bine că nu ! Avocaţii zîmbiră. Le mergea la inimă femeiuşcă ale cărei picioare neastîmpărate dansau subt biroul judecătorului".

La majoritatea romancierilor, sprinteneala, mişcarea, gestica vioaie sînt mai apreciate decit pasivitatea, Jangoarea, tînjirea. Aceasta provine din faptul că se asociază dinamismul eroinei cu ideea de spontaneitate,

autenticita * Qi naturaleţe. Nu întîmplător femeile sínt de aceea cele c re fac

primul pas în dragoste, vrînd să-şi cucerească partenerul încă şovăielnic, nu numai în *Ultima noapte...* sau în *Accidentul,* dar şi în *Cartea nunţii* de Călinescu, în care Vera este, deşi cea mai feciorelnică dintre fetele îiatîlnite de Jim, cea care provoacă mărturisirea de dragoste, ca răspuns la declaraţia ei.

în *Enigma Otilici,* încă din primele pagini, mişcările vii şi unduioase ale eroinei, felul cum se aşază pe braţul scaunului lui Pascalopol sau cum îl mîngîie pe moş .Costache, dovedesc o nepăsare seducătoare faţă de convenienţe, dorinţa de a se răsfăţa, de a place. În schimb, siguranţa de gazdă cu care-l primeşte pe Felix, modul activ în care-l îngrijeşte, demonstrează şi fondul ei de energie matură.

în *Ultima noapte...,* mişcarea omagiată e cea din dezlănţuirile amoroase ; în *Patul lui Procust* se pune accentul pe sensibilitatea pe care o trădează gestica. Antiteza dintre Emilia şi doamna T. se reliefează şi în placiditatea celei dinţii faţă de freamătul permanent pînă la ticuri ale celei de-a doua. Metafora despre chipul Emiliei întăreşte noţiunea de static: „cap de pisică de lemn cu coc la spate". Primul lucrul pe care-l descoperă Fred la doamna T. sînt imîinile subţiri, nervoase .care nici un moment nu stau în loc, apoi îi atrage atenţia gestul ei febril de a-şi trage mereu rochia peste genunchi şi „ticul nervos al ducerii mîinii la gît, cum alţii şi-o duc pe inimă ca să-i simtă bătăile".

Anton Holban caută să stabilească alteritatea între sexe pornind de la o autoanaliză bizuită pe ideea de mişcare : „Sînt totdeauna de o nervozitate extremă. Asta mă face ca să nu pot fi niciodată potolit. Fiziceşte nu-mi găsesc locul. Am ticuri. (...)

Această nervozitate place la femei la început. A fi nervos e pentru ele un atribut nobil. Denotă inteligenţă şi mai ales vioiciune, iar o femeie poate suporta uneori oameni proşti, dar îi sînt insuportabili cei blegi. Place numai la început. De la o vreme, această mişcare veşnică oboseşte. Femeia, ca şi pisica, e repede la mişcare, electrică, dar îi place să se şi încălzească, să fie mîngîiată, să lîncezească. Mie nu mi-a plăcut niciodată langoarea".

Ticul de a trage mereu ,în jos fusta nu-l întîlnim numai la femei cu rochia pînă la genunchi, ci şi ,1a cele

Scanned with OKEN Scanner

care poartă rochie lungă. Ibrăileanu îl pune ca şi Camil Petrescu pe sea

ma unei pudori proprii unei feminităţi senzitive dar şi senzuale la Adela : „Cu toate acestea, îşi trăgea mereu rochia în jos, fără nici o nevoie, căci abia i ise zărea vîrful botinelor. Mişcarea asta, foarte obişnuită ei, i-a devenit irezistibilă ca un tic nervoş, căci e vădit «că o face fără să vrea şi poate fără să ştie. (Gestul acesta, observat şi la alte femei, e semnul unei pudori excesive, datorită unei excesive feminităţi care trimite mereu în conştiinţă ecoul ei puternic, dar în acelaşi timp – şi în contra instinctului de apărare care-l dictează – el solicită şi pune problema)".

Fără îndoială, remarcile în acest domeniu pot fi mult îmbogăţite, dar ne vom limita la atît pentru a nu stărui asupra unor modalităţi de caracterizare a personajului în genere şi nu cu precădere a personajului feminin. Vom menţiona însă în continuare alte aspecte menite să definească tipologia eroinei din romanul interbelic.

ARTE FRUMOASE ŞI ARTE MENAJERE

Oare celebrul adagiu al lui Goethe că dragostea trece prin stomac rămîne veşnic actual ? într-o oarecare măsură se poate da un răspuns afirmativ. în orice -caz, plăcerile mesei însoţesc, cu diverse sensuri, relaţia între îndrăgostiţi. în romanul interbelic citadin, alimentaţia, rolul femeii ca gospodină şi gazdă dobîndesc alte dimensiuni decît în cel rural, dezvoltînd unele tendinţe ale prozei ample de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului al XX-lea. O primă observaţie ar fi că virtuţile gospodăreşti se împletesc în mod necesar la generaţia tînără cu cele intelectuale şi cu calităţile profesionale. Saşa din *Viata la ţară* exprima armonia între priceperea în treburile prozaice ale vieţii şi receptivitatea faţă de preocupările înalte. Totuşi, posibilităţile ei de afirmare erau mărginite, iar în ce o priveşte pe Tincuţa, cu mult lăudata ei educaţie tradiţională, aceste posibilităţi se dovedesc nule, cea ce contribuie la tragicul său sfîrşit. Ana din *Dan* de Vlahuţă aşi transferă aspiraţiile intelectuale asupra bărbatului, viciate însă de dorinţa de parvenire şi pînă la urmă nu-şi împlineşte ambiţiile.

Romanele interbelice vor pune accentul pe artele frumoase şi studiile femeii care influenţează gusturile ¡şi modul de viaţă sub toate aspectele.

înainte însă de a investiga această nouă etapă în făurirea personajului feminin de roman, trebuie să ne referim la simbolica vegetală pe acest tărîm, simbolică, ce

trece, modificîndu-se, din metafora poetică în structura narativă romanescă. Relaţia între frumosul natural şi cel artistic care a fost dintotdeauna utilizată în portret prin intermediul florilor şi al roadelor ca termen de comparaţie fizionomică, dobîndeşte şi alte forme. Floarea, ca şi culoarea, intervine cu simbolica ei ca să caracterizeze, selectată de autor, pe eroinele romanului interbelic. Ornamentală şi omagială, ea este rareori luată din grădină şi mai mult furată sau cumpărată. Adela, ca o eroină retro, mai culege încă mănunchiuri de flori, ocupaţie graţioasă şi strict feminină, la care bărbatul nu ia parte decît ca privitor. Preferinţa lui Camil Petrescu merge către florile somptuoase : crinul, mimoza, în timp ce Sebastian preferă, cum am mai menţionat, liliacul, iar Ionel Teodoreanu trandafirul. De obicei buchetul de flori este un dar al bărbatului către femeie, un dar pe care – aşa cum remarcă autorul *Medelenilor* referitor la Vania – un bărbat adevărat nu-l uită niciodată. însă la romancierii moderni, cum sînt Camil Petrescu, Sebastian şi Holban, rolurile se inversează. Ela cînd • se-ntoarce acasă, vine „cu braţele pline de crini tîrzii, ca o amantă...[11] La doamna T., a oferi flori iubitului devine aproape o regulă. Pînă şi cînd Fred, ca prim şi ultim cadou, marcînd despărţirea, vrea să-i cumpere o bijuterie, ea nu acceptă decît cu condiţia să primească, întîiul, în dar, un fir de mimoză de Anul Nou. Nora din *Accidentul* îi trimite lui Paul liliac, arătîn- du-se atentă faţă de preferinţele sale. Eroul lui Holban din *Jocurile Daniei* mărturiseşte: „FJorile au jucat un rol mare între noi. Mai întîi, florile pe care i le trimit zilnic admiratorii... Zilnic cîte un buchet măre, şi, dacă e iarnă, apariţia lui apare miraculoasă. Sînt atras să miros, să îmbrăţişez, să-mi înfig dinţii (ca în carnea proaspătă a unui copil), oricît aş şti că acele flori îmi sînt streine, au fost trimise de un necunoscut şi au alte scopuri. Dar se poate rezista unei tufe întregi de liliac alb ? Florile

acelea îmi punctează conversaţia, îmi atrag privirile, îmi întrerup elanul, presară poezie. Cînd se aduc flori chiar în timpul xizi- tei mele, le urăsc, cu toate că Dania le .primeşte destul de prost. .Ea nu vede decît mina celui care Je-a trimis, şi se simte prea bine cu mine ca să aibe timpul pentru un al treilea. Şi dacă totuşi, cîncl rămîne între flori, Dania se emoţionează uneori, nu trebuie ¡să-şi găsească un motiv de mîn- drie, deoarece capacitatea ei de a se emoţiona n-are limite. Dania îmi trimite şi mie flori, e obicinuită .cu acest gînd. în ziua plecării ei în străinătate, în miezul iernii, un om de serviciu mi-a adus un buchet imens de liliac alb. Dar nici un rînd alături. Şurpriza a fost mare, dar m-am căznit inutil să prefac petalele de liliac în litere, de fiecare dată îmi ieşeau alte înţelesuri."

în *Jocurile Daniei* se observă şi o ierarhizare .între florile umile şi cele pretenţioase, pentru a sublinia astfel bariera ce-l desparte ¡pe erou de fata bogată pe care o iubeşte: „Şi eu am vrut să-i trimit flori în ziua plecării ei. Mi-a ieşit în cale o ţigancă cu ghiocei jmilţi, şi <am socotit aceasta drept un semn divin. Minunaţi sînt ghioceii care apar cînd ninsoarea acoperă încă pămîntul. I-am cumpărat pe toţi şi voiam să-i trimit Daniei. Dar putea ea să pretuiască gîndul meu? Ce rost aveau, aceste flori umile în casa ei, unde trandafirii abia veniţi – mai mulţi, căci erau de plecare – umpleau toate vazele ? Şi apoi, mi se pare penibil să scoţi un înţeles dintr-un fapt care în acelaşi timp este şi convenabil: n-aş fi fost în ¡stare să cumpăr flori mai scumpe. Ce ar fi făcut . Dania cu ghioceii mei ţtîn momentul plecării ? Ar fi rămas şi ei prin lumea rămasă, alături cu hîrtiile care au servit la împachetat şi care nu mai erau toate necesare".

Fructele au o (Semnificaţie înrudită cu a florilor, folosite mai ales ca podoabă. Cireşele culese de Delia dîn *Fata din Zlataust* arată ca şi liliacul furat de Ann din *Accidentul,* prin copilăroşenia puţin băieţească a gestului, extrema tinereţe sufletească. Ofranda cireşelor indică şi în *Jocurile Daniei* apropierea de

natură şi 'bucuria primelor fructe din anotimpul frumos : „Dar ce minunată apariţie a avut odată! Venisem la dînsa şi o aşteptam după obicei în salon. Ea era în gră- * dina ei. ,(O grădină chiar mică are proporţii într-un oraş mare.) A sosit îmbujorată de aerul proaspăt şi cu două cireşe în mînă. Nu apăruseră încă cireşele în oraş, ea făcuse această descoperire în grădina ei. Le-a cules pentru mine, amîn- două pentru mine. (Căci n-a primit să împartă frăţeşte.) Cu

ce transfigurare ma privea, .întinzîndu-mi cireşele..." La Ionel l'eodoreanu, pomii fructiferi sînt personificaţi în *Crăciunul de la Silivestri,* feerizînd lumea iubirii tîrzii a lui Nelu pentru Manuela, în chip de întoarcere spre copilărie. Masa servită de o bătrînă, şi alcătuită din ouăle luate din cuibar şi roadele din livadă, îi izolează pe cei doi de restul lumii ca pe o insulă a lui Robinson Crusoe. în *La Medeleni,* merele se alătură florilor drept ornament ,în camerele fetelor sau în căsuţa lui moş Gheorghe. în dăruirea cireşelor de către Dania, pasajul are, datorită tainicei amalgamări între simţuri, o atmosferă erotică. Sébastian subliniază limbajul fructelor în *Oraşul cu salcîmi,* creînd şi el o astfel de atmosferă. După ce Adriana i se dăruie, Gelu o lasă dormind pentru a-i aduce o pungă cu portocale : „Era fructul ei preferat şi mai de mult Gelu îi spusese că .gustul acesta al ei era o perversitate onestă. într-adevăr, privind-o pe Adriana cum desfăcea o portocală, el avea senzaţia unui fel de siluire figurată. Ea tăia coaja groasă în cîteva felii, pe care le desfăcea ca pe nişte petale, despărţind uşor fibrele albe' ale coajei de carnea fructului, care rămînea în mijloc fraged, rotund. ^Eşti sigură, Adriana, că ţie îţi plac portocalele ca fruct şi nu ca simbol»?".

Părăsind aria simbolurilor, prepararea bucatelor revine femeii. In acest domeniu există diferenţe de viziune la romancierii intërbelici. Pentru Ibrăileanu şi Ionel Teodoreanu, priceperea gospodărească e o calitate feminină indispensabilă.

Michelet şi Bachelard remarcau forţa creatoare în transformarea materiei pe care o implică gătitul. Coacerea, consideră cel de-al doilea în *La terre et les*

rêveries de la volonté este o mare devenire materială, o devenire ce merge de la alb la auriu, de la aluat la coptură. Michelet laudă harul femeii în modificarea materiei : „Nimic mai complicat decît arta aluatului, scrie el; .Nimic care /să se poată face mai greu, să ise poată învăţa mai greu. Trebuie să ai pentru ea un dar înnăscut. În întregime moştenit de la mama."

Scriitoarea franceză Colette descrie gătitul ca pe o subtilă alchimie şi un miracol : „Totul e mister, magie, vrajă, tot ce se-mplineşte între clipa cînd pui pe foc oala, ceainicul, cratiţa cu conţinutul lor şi momentul plin de o dulce nelinişte, de voluptuoasa speranţa cînd aşezi pe masă mîncarea caldă*.

O primă treaptă între natură şi fasonarea ei alimentară este dulceaţa, modalitate de păstrare a fructului într-o formă care să elimine efemerul său, determinat de anotimp. Simone de Beauvoir remarca faptul că scriitoarele au celebrat în mod deosebit poezia dulceţurilor [LXIX].

Codrescu o admiră pe Adela cînd, ca şi Gemă din Ape *de primăvară* de Turgheniev, face dulceaţă. în romanul lui Ibrăileanu, bărbatul se simte ridicol măcar şi ca asistent la asemenea treburi care .aparţin numai femeii. Această atitudine va dispare treptat în romanele despre prezent din perioada interbelică.

La Ionel Teodoreanu există o ierarhizare între gospodina cu un univers limitat şi femeia ideală care reuneşte priceperea în gospodărie cu cea în artele frumoase. Nu-i vorba de o ierarhizare etică, deoarece simpatia autorului merge net spre coana Catinca Balmuş sau Izabela Călugăru din *Crăciunul de la Silivestri,* perfecte gospodine moldovence, nici de una intelectuală, căci gospodină ordonată şi chibzuită e şi Anişoara atît de dotată profesional, ci de una de sensibilitate. Acest lucru îl sugerează momentul întîlnirii în epilogul Medelenilor dintre cuplurile Dănuţ-Monica şi Mir- cea-Marieta : „Rărise raporturile cu menajul Dan Deleanu. Atitudinea lui coincidase cu a Marietei, deşi cauzele erau deosebite, înlăturînd astfel explicaţiile penibile. în atmosfera Monicăi şi a lui Dănuţ, de la sine,

LXIX **Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe, vol. II, ed. cit., p. 69.**

fără nici o indelica- teţă din partea cuiva, Marieta-i devenise străină. Acest sentiment 11 apăsase cu prilejul întîii vizite. Ei trei, Monica, Dănuţ şi Mircea, erau legaţi printr-un trecut comun şi printr-o înrudire intelectuală care-i făcea egali. Reţetele de gospodărie şi preţurile legumelor în piaţă, vorbite de Marieta în acea atmosferă, sunaseră ciudat, cu toate că Monica abundase în sensul Marietei. După cîteva zile, Mircea simţise o profundă umilire, mai ales din cauza reacţiei lui de-atunci, defavorabilă Marietei, atribuind Monicăi şi lui Dănuţ aceeaşi reacţie – natural, ascunsă – ceea ce crea între ei o complicitate involuntară şi tacită împotriva Marietei. Pentru Marieta, Monica era prea frumoasă şi prea «doamnă». N-o umilise Monica prin nimic, dimpotrivă, dar o umilise propriul ei sentiment de jenă deferentă, parcă servilă, faţă de Monica. De-atunci se vedeau rar". În acelaşi timp însă, şi la femeile superioare căsnicia presupune preocupare pentru treburile igospodăriei. Cînd Olguţa se pregăteşte sa plece în lume cu Vania, creşte interesul ei pentru arta culinară : „De altfel, Olguţa o captivase complect pe cucoana Catinca şi prin altăceva. De cînd venise la Medeleni, is-ar fi zis că o pasiona mai mult arta culinară, reprezentată proeminent prin cucoana Catinca, decît discuţiile artistice, patronate de Paşa. Şi Baba era surprinsă, ca şi cucoana Catinca, dar deopotrivă de măgulită. Raporturile prieteneşti dintre Olguţa şi ea datau din vechi. în fiecare vară, la Medeleni, precum şi la Iaşi, în timpul anilor de şcoală, Olguţa-i făcea vizite. Aceste vizite însemnau diverse aperitive în afară din program, servite Olguţei de Baba, fără de ştirea doamnei Deleanu. Acum, însă, nu mai venea după aperitive. Se interesa, cu o aplicaţie neverosimilă pentru doamna Deleanu, de înaltele tehnici culinare. Aşa că, spre surprinderea generală şi spre entuziasmul cucoanei Catinca, Olguţa participa mai rar la discuţiile din sofragerie, cerdac şi salon – deseori, însă, la cele din bucătărie".

Aportul hranei cumpărate ca adaos faţă de cea gătită în casă aparţine, încă din trilogia lui Ionel Teodoreanu, bărbatului. Faţă de convenţionalele flori şi dulciuri din ro-

manele de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului al XX-lea, domnul Deleanu sau Paşa din *La Medeleni* vin cu surprize alimentare care înviorează mesele de la conac sau ale fetelor din timpul studiilor pariziene. Dar aceste surprize sînt în o-pera lui Teodoreanu doar un supliment, accentul punîndu-se pe opulenţa dejunurilor şi petrecerilor cu preparate de casă. îngurgitarea hranei constituie perind iul sau fundalul unor momente decisive din viaţa personajelor. Plecarea lui Dănuţ la liceul din Bucureşti se hotărăşte după o masă luată în familie, cariera de scriitor a eroului e vestită cu haz d-nei Deleanu de Olguţa în timpul dejunului, în cadrul picnicului de pe malul iazului, Olguţa îşi dă seama de refacerea tumorii canceroase, ceaiul băut de eroină pe vapor în compania lui Vania şi'prînzul lor improvizat de la Bălţi ilustrează înflorirea dragostei, iar întoarcerea fetelor şi logodna Monicăi sînt celebrate prin adevărate ospeţe. Majoritatea meniurilor reprezintă un elogiu adus bucătăriei moldoveneşti în centrul căreia tronează, ca la Sadoveanu, sărmăluţele. Locul mesei este luat la majoritatea celorlalţi romancieri de gustare la care contribuţia bărbatului este substanţială. în *Patul lui Procust* ea marchează o lecţie dată de femeie despre rafinamentul simplicităţii. Cînd Fred o invita pe doamna T. să rămînă în garsoniera sa .proaspăt mobilată, vrea să comande un dineu de la club. Femeia optează însă pentru cîteva mîncă- ruri nesofisticate, ceea ce-i semnalează pentru prima oară eroului firea ei, gustul sigur .şi înclinaţia ¡pentru tot ce e aproape de natural :

„Â scris singură abia descifrabil.

— O cutie de compot de caise... ^Stirbey», căci prăjiturile nu merg la «Bourgogne», şi a subliniat marca. Toate acestea se mai pot lua de la băcănia de sub „Athenee-Pa- lace", inclusiv vinul (...) Gustarea a fost .delicioasă, de-ţi venea să aduni şi firimiturile de pe masă... Are dreptate... Mîncărurile acestea .simple sînt mult mai bune.

— Nu-i aşa ? mi-a spus ea.... Dau o impresie de curat şi sănătos.... Nu de putred şi amestecat.

— Nu vă plac... preferinţele complicate ?(...)

— îmi place lumina... apoi pămîntul... cartea... rochia... fructele... zăpada... tot ce e neprefăcut...

net".

O reacţie de uimire asemănătoare cu a lui Fred întil-l nim la doctorul din *Citadela* lui Crqnin fată de masa frugală comandată de partenera sa la un mare restaurajnt. Acolo însă, acest rafinament al simplicităţii jl deţine femeia din înalta societate care-şi permite, fără să stîrnească ricanarea chelnerului, ci respectul acestuia, să -ia o mîn- care atît de obişnuită. S-a comentat la Mini din ciclul Hal- lipilor, ca un semn de sensibilitate, oroarea de carne friptă, în sînge. Se exprimă astfel rafinamentul ca şi la doamna T.r ca şi la eroina lui Cronin. Totodată se justifică în *Fecioarele despletite* şi menirea de „obiectoare" mai aproape de vocea auctorială, a lui Mini prin capacităţile ei speciale, mai limfatic contemplative, prin senzitivitate, capacităţi cu totul diferite de ale lui Nory, minată să ia parte la împre- juxări nesecata ei curiozitate şi dorinţă de amestec, laind cu cuţitul muşchiul crud, «chinuit», «zvîrcolit dea- , supra focului», Mini, ca şi eroii lui Proust stabileşte o asociaţie între hrană şi starea psihologică umana, dar nu su-

Electiv ci obiectiv, datorită ascuţirii simţurilor ei. «Nul Mini nu-şi putea închipui mobilul dramei • şi totuşi palpitul şi mirosul de carne crudă rămăsese în nările eî fine care căutau zadarnic să dovedească urmele adevărului»".

în *Jocurile Daniei* intervine »camaraderia amoroasă la mesele în comun. Paul, luînd gustarea cu Milly, aduce cozonac iar ea prepară cafeaua cu lapte. Eroul din *Accidentul* primeşte invitaţia Norei de a rămîne seara la ea, -cu condiţia să se ducă să cumpere ceva de mîncat ,şi băut.

în *Ultima noapte...,* »surpriza alimentară are menirea să pună în evidenţă spontaneitatea şi autenticitatea Elei înainte de disensiunile provocate de avere între cei doi soţi : „Cînd, către ora unu, auzea trăsura oprindu-se la poartă, ea sărea în sus de pe covor, unde croia, tolănită alături de croitoreasa cu ziua (tot aceea pe care o avea şi la mătuşa ei), alerga >în rochia uşoară de casă, care-i descoperea umărul cu rotunjimi de măr alb, şi striga, bătînd din palme co-pilăroasă, luîndu-mi pachetele :

— Nu-mi spune, lasă-mă : compot de California, heringi cu vin... mreană afumată, iar ai luat cointreau ? şi schwei- zer ? e a treia jZi cînd iei mereu de prisos... Ei, dar pâté de foie gras ? Cu ochii vii de căţeluş întrebător : Şi pâté de foie gras ?, \

— Nu e .acolo ? făceam eu cu o mirare ipocrită. Să ştii că l-am uitat în trăsură...

Peste o jumătate de oră venea lîngă căpătîiul divanului, liniştită şi gravă ca un procuror preocupat.

— Ce-i asta ?

— Ce să fie ? un pachet... a, da... pachetul fcu pâté de foie gras.

— Ziceai că l-ai uitat în trăsură ?

— Se vede că l-am uitat în antreu, cînd m-am dezbrăcat.

— Aşa, va să zică ,glumeşti pe socoteala mea (şi îşi înşfăca mînuţele în părul meu)".

Ca şi la Hortensia Papadat-Bengescu, în legătură cu alimentaţia sînt folosite procedee de tehnică asociativă prousti- că, Ela, revăzîndu-l pe Ştefan într-o mare

băcănie, îi face ea lui de astă dată în dar un pacheţel de foie igras. Eroul comentează : „Ce departe erau timpurile cînd, neastîmpărată, avea grijă să-mi amintească să nu-i uit »gustarea favorită,

între tîrguielile^ de la băcănie. Şi cum, totuşi/ instrusiunea glumeaţă a ei, în meniul meu, avea un mic farmec senzual şi sprinten, care m-a înveselit".

La Sadoveanu, la care masa şi ulcica cu vin sînt atît de des apreciate şi propice confesiei, senzitivitatea şi bovarismul se manifestă prin frugalitate. În *Locul unde nu s-a întîmplat nimic,* indiferenţa Dariei faţă de soţul ei maiorul Ortac, după ce fusese ’silită să accepte căsătoria-tranzacţie, încheiată de tatăl ei, provoacă renunţarea la masă a bărbatului, înşelat în aşteptările sale. Răsuflînd uşurată, Daria se întoarce în lumea ei de cărţi şi vise, mulţumindu-se cu un pahar cu lapte. Tot la dejun are loc prima ciocnire a Eugeniţei Costea cu maică-sa. împotrivirea fetei se naşte din aceeaşi dorinţă ca a Dariei de a nu fi cumpărată. Fetiţa nu vrea în schimbul dulciurilor să-i acorde încredere tatălui vitreg şi multă vreme după a doua căsătorie a mamei, cînd primeşte acadele de la noul soţ al Agripinei, din cauza primului abord nefericit de la întîia masă luată împreună, dă bomboanele cîinelui sau le aruncă.

Gestica nutriţiei face temeinic parte din portretul fizic şi moral, vădind psihologia eroinei şi definind relaţiile din cadrul cuplului. Graţia Adelei se observă în felul cum mănîncă, senzualitatea Adrianei din *Oraşul cu sal- cimi* – din curăţarea unei portocale. în *Ultima noapte...,* eroul suferă complit în timpul excursiei de la Odobeşti cînd observă că Ela gustă din farfuria lui Gheorghiade lîngă care era aşezată. O scenă cu semnificaţie asemănătoare de repetare a unor gesturi de intimitate ce păreau rezervate exclusiv cuiva se găseşte în *Patul lui Procust,* cînd Fred o vede pe doamna T. gustînd din paharul unui conviv cu care stă la masă, la restaurant, la Movila. De-acum încolo, devreme ce se pot petrece deodată, fără pregătire, cu altul, micile intimităţi cotidiene, care fuseseră dobîndite în cursul unei vieţi comune, orice fel de intimitate este posibilă, conchide autorul prin personajul său însetat de absolut în dragoste. în faptul că Ela şi comeseanul ei comandă acelaşi fel de desert, Ştefan vede pasul spre comuniunea totală : „La

sfîrşitul mesei au cerut amîndoi clătite şi acest gest făcut în comun, era la ei atît tendinţa de a se distinge ca adevărată pereche, cît mai ales un soi de educaţie a simţurilor, în vederea unei mari pasiuni. În genere, în toa-

te gesturile unor amanţi care se apropie, e un fel de intenţie de corespondenţă, nemărturisită dar evidentă, ca o convenţie între cei care îşi scriu, fără să se cunoască, îşi dau un rendez-vous (el o floare albastră la butonieră, ea alta la fel la piept)".

Dorinţa de a avea grijă de Félix ia la Otilia calea răsfăţului matern. Cînd acesta se preface bolnav, fata i se devotează. Călinescu narează cu amuzament scena apropierii dintre bolnavul simulant şi gospodina de ocazie : „Otilia, serioasă, îi vîra mîna prelungă de-a lungul gîtului, să vadă daca n-are temperatură, îi făcea ceaiuri, şedea pe marginea patului, nedîndu-i voie să se dea jos din el. Deodată îi intră în cap că Félix nu se hrăneşte bine.

— Se-nţelege, Marina găteşte dezordonat, eu nu mă ocup, eşti subalimentat. Munceşti şi prea mult.

Supraalimentaţia impusă de Otilia se reducea, cînd îşi aducea aminte, la un baton de ciocolată sau la o prăjitură vîrîtă cu sila în gura lui Félix, care se supunea cuminte, fiindcă putea muşca puţin şi din degetul fetei". *

Portretizările cu ajutorul nutriţiei şi gestului hrănirii îşi au de cele mai multe ori şi spaţiul adeicvat care intră tot mai mult în structura romanului citadin. Numai la Ionel Teodoreanu bucătăria apare în *La Medeleni* sau în *Crăciunul , de la Silivestri,* frecventată de eroi şi, la vîrsta copilăriei* dar şi la cea a maturităţii. Olguţa şi Roro vin să ciupească din mîncărurile preferate, proteguite fie de Baba, fie de mătuşa Izabela. Dănuţ, după ce profesează avocatura, dînd o raită pe la bucătărie, e pus să radă ciocolată ajutînd-o pe coana Catinca Balmuş să pregătească crema pentru a primi cum se cuvine pe fetele care vin de la Paris. Olguţa, cum am arătat, ia aici lecţii de viitoare gospodină.

în celelalte romane, personajele feminine principale prezidează doar dejunul fie în romanele orăşeneşti sadove- niene, fie în cele ale lui Cezar Petrescu, ori în *Braţul Andromède!* de Gib Mihăescu. Mesele luate în familie se asociază cu cele din oraş, cedînd din ce în ce mai mult pasul în favoarea acestora din urmă. La Camil Petrescu, Călinescu, Arghezi, Aderca, Mateiu Caragiale, băcănia, restaurantul,, birtul, barul şi pe urmele lui Filimon, localul grădină de vară iau locul crîşmei şi[1] hanului din proza rurală. Ezitările lui Codrescu de a-şi mărturisi dragostea femeii mai

Scanned with OKEN Scanner

tinere sînt sporite de proiectarea situaţiei sale într-una similară dezidilizată. Văzînd ce hohote de rîs îi stîrnesc Adelei tîrcoalele băcanului pofticios în jurul unei .servitoare, vestimentaţia, cadrul, mişcarea devin o. litotă^ pentru propriile-! porniri: „Cînd ne pregăteam să plecăm, îşi făcu apariţia o nimfă cu păr castaniu, de optsprezece ani ia faţă, de douăzeci şi cinci la trup, cu o <floare roşie în păr, cu un şorţ alb care o cuprindea pe după gît cu bretelele, îi strîn- gea talia, accentuîndu-i cei douăzeci .şi cinci de ani şi-i acoperea rochia vişinie – o slujnică inimoasă şi mai cu seamă picantă, care ceru încă de la uşă, cu un fel de impertinentă dezinvoltură, «o kilă de zahăr». Negustorul, rubicond şi stacojiu de ani şi de -«comestibile», îşi pierdu cumpătul, începu să joace pe cele două picioare groase în dosul tejghelei ca un curcan apoplectic, repetînd aiurit, cu glasul .alterat: «Zahăr... fetiţă ?... Zaihăr ?... Zahăr ?» Adela se ¡îneca, murea de rîs, cu batista pe faţă. Eu cugetam că . pretenţiile omului de cincizeci de ani, exagerate faţă cu cei optsprezece, erau încă şi mai exagerate faţă cu cei douăzeci şi cinci ai nimfei cu rochia vişinie. Slujnica aştepta cu , aerul impertinent cu care intrase. (Desigur că nu venea în ‘magazin pentru întîia oară.) După ce negustorul a .înţeles, în .sfîrşit, sensul cuvîntului «zahăr», îşi îndeplini oficiul prozaic de a cîntări marfa, şi slujnica îi întoarse partea rochiei fără şorţ şi plecă dreaptă, străpunsă de razele X ţîşnite din ochii, deveniţi saşii, ai comerciantului muncit de tiranul zeilor şi al oamenilorBăcănia e unul din locurile de reîn- tîlnire al lui Ştefan Gheorghidiu*şi Elei, restaurantul cel al despărţirii dintre Ann şi Paul din *Accidentul.* în grădină de vară îşi vinde florile JLina din romanul lui Arghezi şi cîntă Nuţa din *Domnişoara din strada Neptun.*

Pentru a pune accent ¡pe feminitatea eroinelor sînt mai rar menţionate alte ocupaţii gospodăreşti, cum ar fi cusutul, brodatul etc. (Ela, înainte de a trezi gelozia soţului ei, croieşte alături de croitoreasa în casă, Marieta Balmuş îşi i coase singură rochiile, Lina

brodează cînd Trestie vine s-o , ceară de nevastă). Cînd Otilia îi coase nasturii lui Felix, gestul e de pură tandreţe, deoarece „îşi pierdea nasturii ei fără nici un regret şi mai degrabă arunca o rochie la gunoi decît s-o repare."

> • Scanned with OKEN Scanner

În genere, nu talentele casnice îi atrag pe eroii romanului interbelic. Ba chiar, cum am mai arătat, dezordinea şi boemia iubitei îi dau mai mult farmec decît rînduiala şi meticulozitatea ori spiritul gospodăresc, pentru că reprezintă neprevăzutul, lipsa de chibzuială şi calcul. Pentru a nu suspecta în Ann o cabotinerie publicitară a boemiei şi a -sfidării,convenienţelor, Paul considera zăpăceala ei ca o notă de mister feminin. Aceiaşi impresie o lasă şi lipsa de preocrfpare pentru gospodărie a Otiliei, Adrianei din *Oraşul cu salcîmi* sau eroinei din *Jocurile Daniei,* cea din urmă find pusă în acest scop în antiteză cu ordonata Milly.

În schimb, aplecarea spre artele frumoase este obligatorie pentru majoritatea femeilor de calitate din romanul interbelic. Artele frumoase luminează portretul personajului feminin sub mai multe aspecte : cunoaşterea şi preţuirea artei, funcţia de interpret şi cea de creator.

La Rebreanu, cultura obţinută prin educaţie şcolară şi universitară, lentă ori intensivă, cizelează personajele feminine în vederea unei căsnicii menite să le înalţe pe scara socială şi în cazul Madălinei lioreze viaţa familiei sale mic burgheze). Diferită e poziţia Galateelor. Se pot deosebi mai multe reacţii ale acestora. Supunerea completă din dragoste şi admiraţie pentru respectivul Pygmalion apare ca o »necesitate în *Cartea nunţii* de G. Călinescu. Visul erotic al lui Jim comportă o adevărată geneză a femeii, o replămădire pe toate planurile : „Vera ar fi fost obligată să icitească după un anume program hotărît de el, sau să se plimbe în aer liber şi în bătaia vîn- tului, la volanul unui «sport», avînd alături, pe banchetă, un ogar,'pentru ca faţa să i se îmbujoreze în chip firesc şi să ia roşeaţa pieliţei de măr creţesc, isă înoate, să tragă cu arcul şi să facă acrobaţii plastice pe un platou de gazon* în faţa unui bazin nemişcat de mercur. După amiază, însă* îmbrăcată în costum simplu de împiegată, ar fi devenit secretara sa în faţa unei mici maşini de scris, al ,cărei ţăcănit ar fi fost din cînd în cînd întrerupt de o îmbrăţişare Prelunga. Seara »trebuia să iasă, pentru ca prezenţa lor în culoarele

(aleasă să împrospăteze sîn- gele neamului .Faranga) şi în cazul Lianei (împinsă să ame

"bărbatul pe care-l urmează. în celelalte romane, Ciceronele se îndeletniceşte mai ales de educaţia estetică, culturală a iubitei. Adela şi Daria iau faţă de profesorul lor o atitudine diferită de a Verei. Aşa cum am menţionat anterior, deşi admirativă faţă de erudiţia celui pe care-l numeşte „mon cher mailre", Adela combate cu bun-simţ unele idei ale lui Schopenhauer sau Turgheniev, – doi idoli ai lui Codrescu – şi se orientează către vigurosul renascen- tism popular al lui Creangă. Dar, mai ales, atît ea cit şi Daria Mazu constată că între intuiţiile estetice ale personajelor masculine pygmalionice şi cele din viaţă există o mare deosebire. Daria dă glas acestei prăbuşiri a idolului de pe piedestal cu o notă de tristă ironie : „— Vai, prinţule, urmă doamna Ortac deodată înveselită, atunci tot ce am clădit eu în jurul profesorului meu, pe vorbele lui, toată acea divinitate către care aspiră exemplarele rare ale umanităţii, au fost poveşti pentru simplitatea mea?"

Simiescă, ucenicia Irinei din O *moarte care nu dovedeşte nimic* provoacă pe de o parte deliciile de tiran ale lui Sandu şi pe de alta, iritarea lui intelectuală, făcîndu-l să incrimineze violent lipsa de personalitate şi de gust artistic a eroinei. Numai în *Ioana* se ajunge la o discuţie de la egal la egal între bărbat şi femeie pe tărîm literar şi muzical.

Din cele şapte arte, trei au un mai mare impact asupra romanului interbelic ,în genere şi asupra .femeii sau a vieţii cuplului în special: literatura, muzica .şi pictura. Celelalte sínt menţionate rar şi nu totdeauna în calitate de arte, ci drept alte modalităţi de caracterizare. Dansul, de pildă (cel modern), e un preludiu al iubirii carnale în *Ochii Maicii Domnului* sau în *Calea Victoriei.* Jocul popular dobîndeşte în *Ciuleandra* aceeaşi funcţie, înfierbîntîndu-l pînă la obsesie, cu ritmul său îndrăcit, pe feciorul de bani gata şi făcîndu-l să guste din plin frumuseţea şi vioiciunea partenerei. Dansul clasic nu apare de regulă în proza amplă. Teatrul intervine doar ca spaţiu, deşi Rebreanu, Camil Pe- trescu şi Sebastian sínt dramaturgi ; iar personajele feminine de actriţe sínt rareori femei superioare, mai degrabă ajung hetaire ca Emilia sau eroina din romanul

Scanned with OKEN Scanner

lui Ardeleana. Cinematograful e pomenit ca loc de întîlnire în *Accidentul,* dar mai njult ca fabrică de idoli ai vieţii moderne la Călinescu, Camil Petrescu sau Cezar Petrescu. Numai în *Ioana* devine un vag prilej de discuţie ca valoare artistică. Sculptura intervine în treacăt ca piesă de expoziţie. În domeniul literaturii, picturii şi muzicii se manifestă gustul, cunoştinţele şi puterile creative ale femeii.

Ivonna din *tn preajma revoluţiei* împărtăşeşte cu Vania Răutu admiraţia (pentru portretele feminine ale lui Tizian. în discuţia lor, de la tablouri se ajunge la un înţeles etic al artei şi la formulări preţioase despre condiţia şi psihologia femeii. Comentariul Ivonnei la vederea pînzei *Venusdin Urbino* echivalează cu o destăinuire, înţeleasă de Răutu, tot prin informaţii despre această capodoperă şi creatorul' ei.

Tabloul are aici o dublă funcţie de mediere între Ivonna căsătorită cu un om pe care nu-l iubeşte şi modelul lui Tizian silit la o servitute similară. Se creează astfel o punte în timp, definitorie .pentru soarta femeii într-o lume unde nu şi-a cîştigat dreptul la deplină egalitate cu bărbatul şi se dezvăluie, desprins de eticheta mitologică a picturii un zbucium uman, infinit mai impresionant decît cel al mitului, ce se comunică prin mijloacele artei.

Pictura vremii îşi găseşte creatoare în rîndul femeilor în ciclul Hallipilor. Dar la Mika-Le talentul nu influenţează asupra caracterului. După ce acesta din urmă e pus în lumină în scena de atelier, în cadrul romanelor nu se mai insistă asupra înclinaţiei artistice a bastardei, moştenită probabil de la taică-său, zidarul italian.

Ann din *Accidentul* desfăşoară o mai bogată existenţă de artistă plastică. Inspiraţia din pictura murală a vechilor lăcaşuri româneşti, precum Snagovul, elaborarea tabloului începînd cu propoziţiunea „Mă duc la motiv", totul dovedeşte o mare preocupare pentru creaţie, pentru reuşită în artă. Deşi mai tîrziu naratorul o suspectează pe Ann de carierism, nici el şi nici colegii de breaslă nu-i contestă talentul sau originalitatea. Se lasă întrevăzut că Ann are ochiul artistului care descoperă dincolo de ceea ce altuia i se pare banal, germenele posibil al operei de

artă : „Paul nu izbutise niciodată să înţeleagă pentru ce raţiuni ascunse Ann alegea un loc şi nu altul, pentru ce acolo unde el nu vedea nimic deosebit ea se oprea deodată din mers, privind cu un fel de atenţie îngrijorată un punct pentru el invizibil, pe care îl indica cu un gest decis: «aici»." E limpede că Ann pune cariera mai presus de orice şi are arme de a răzbi, de a avea succes. O înarmare care lipseşte, de pildă, cîntăreţei Manuela .Călugăru din *Crăciunul de la Sili- voştri,* făcînd-o – în ciuda talentului şi a unor succese în lumea muzicală – .să renunţe la profesie. Ann este dealtfel aproape singura eroină a cărei artă, devenită meserie, dobîndeşte o recunoaştere oficială, a cărei reuşită se arată durabilă. Poate ar trebui să ne referim în legătură cu -profesionalizarea în domeniu şi la doamna T., căci arta decorativă, creaţia de mobilier se apropie de pictură şi de arhitectură. Dar doamna T. e mai degrabă, cum o caracterizează şi Fred, o bună negustoritä. Se documentează şi urmează, cu pricepere, fluxul modei europene. Deşi îi place mobila cubistă, în camera ei păstrează »piese de mobilier tradiţional de care o leagă nostalgia amintirilor. .Celelalte personaje feminine din romanul interbelic rămîn simple amatoare sau înzestrarea lor, dintr-un motiv sau altul, nu-şi găseşte consacrarea. Această din urmă situaţie se observă mai ales pe tărîmul beletristicii. Luli din *Lorelei* îşi ascunde talentul pentru a nu-şi umbri căsnicia şi cînd vrea sa şi-l dezvăluie soţului, scriitor celebru, e prea tîrziu. Isabela, prietena Adinei Buhuş din *Oraş patriarhal* dispare tocmai cînd ar fi putut afla că se bucură de preţuirea marelui scriitor Teofil Steriu. Diana din *Pînza de păianjen* abia se pregăteşte în finalul romanului să lase deoparte viaţa sentimentală şi să se dedice scrisului.

Literatura este îndeobşte şi terenul controverselor sau ■reflexul inegalităţii între bărbat ,şi .femeie pe plan intelectual în multe din romanele de care ne ocupăm. În opera lui Ionel Teodoreanu, beletristica dă un anume gir personajelor, caracterizîndu-le drept fiinţe mai mult sau mai puţin cultivate. De fapt, dintre figurile feminine, singură Rodica din *La Medeleni* e ironizată pentru incultura ei. în rest, toate eroinele sînt amatoare de poezie şi

se arată, în genere, bune cunoscătoare ale literaturii române şi străine. Genul de artă agreat .se pretinde cel viguros, puţin frust, deşi Dănuţ din *La Medeleni* sau Luli din *Lorelei* merg mai curînd pe linia unei proze poetice în spiritul lui Jules Re- nard sau Alain Fournier. Totodată însă, faţa de acest tip de literatură există în romanele sale poziţii critice prin intermediul Ioanei Pală (care-l acuză de pastişă pe adoles-

•centul talentat), al Olguţei sau al Ştefanei Velisar din *Bal mascat.* Tonul estetic în această direcţie îl dă Olguţa, deprinsă de Vania, în timpul studenţiei acestuia, să preţuiască în artă^ forţa -şi simplitatea atît de greu de obţinut : „Astfel, la o vîrsta cînd fetele se îndrăgostesc de eroii lui Claude Farrère, de-ai lui Loti şi de melodia versurilor lui Samain, Olguţa îl cetea pe Caragiale. Acest Caragiale, în care nu căuta hazul, cum îl -caută tineretul, ci un accent amar al vieţii, de o bărbătească sobrietate, era o îndepărtată reminiscenţă a discuţiilor din sofrageria copilăriei, cînd un glas ricana, indignînd pe celelalte, dar şi distrîndu-le. Cultul lui Kipling aceeaşi semnificaţie, o avea. Iar mai tîrziu, singurul scriitor român contimporan, admirat de Olguţa era acel solitar bărbat al cărui lirism mohorît ca platoşa de brazi a munţilor Carpaţi vîjîia înalt deasupra vieţii, chemînd-o la luptă dreaptă sub- luceferi. Predestinat ,să fie al doilea Tudor, după Vladimirescu, se numea Arghezi". în acest (fel se explică şi că Monica îşi alege ca subiect de doctorat o monografie François Villon. Olguţa îi joacă o festă Evelinei, -o studentă din Paris, care, avînd prostul gust de a-l venera pe Paul Bourget „fabricantul de creme catolice", vrea s-o convertească şi pe Monica la admiraţia pentru „maestru". Acelaşi criteriu estetic devine Olguţei şi călăuză în muzică -şi o determină, muncind ani îndelungaţi, să ajungă o interpretă strălucită a lui Bach, Liszt şi .Chopin. în *La Medeleni,* ca şi în celelalte romane ale lui Ionel

Dănuţ în calitate de viitor scriitor >şi această comuniune stă la baza iubirii lor. Pe Luli din.*Lorelei,* faptul că soţul ei poate atribui alteia epistolele literare pe care i le trimite sub semnătura Lorelei, o distruge. Olguţa munceşte ani de zile în speranţa ca-i va putea dărui lui Vania bucuria muzicii interpretate cu virtuozitate. Totuşi arta nu*devine la eroinele lui Teodoreanu o profesie. Aceeaşi situaţie o găsim şi în romanele lui Holban, dar cu o mai mare accentuare a liantului – literatură în relaţia dintre parteneri. Iubirea depinde aproape exclusiv de felul cum eroii recepţionează arta. Din O *moarte care jiu dovedeşte nimic,* răzbate mereu •

Teodoreahu, arta are un rol important în ,viaţa eroinelor. Monica îl înţelege pe

întreagă. Mi se păruse că se potriveşte situaţiei dintre noi, indiferent de versurile mediocre.)

Tu avais Jadis, lorscţue je Vai prise —
II y *a trois ans – Des timidites, des pudeurs exquises,*
Je te ies ai desaprises
Je Ies regrette ă present.

Ştiam că pagina va fi citită de Irina, astfel că poezia era socotită să fie o jnică răutate şi să-i facă un mare necaz. Reprezenta şi un adevăr : plictiseala pe care o simţeam, cunoscînd-o prea bine. Dar, de fapt, la o .judecată dreaptă, versurile erau o laudă pentru ea, însemau că cel puţin o dată am preţuit viaţa noastră. Ceea ce nu e adevărat. Chiar înainte de a mă deprinde cu ea mi se păruse că mă sacrific/

În schimb, e evident că dependenţa eroinei de iubitul ei se datorează mud convingerii că Sandu reprezintă viaţa ei intelectuală de care nu se poate lipsi. în *Ioana,* întreaga existenţă a celor doi îndrăgostiţi se cufundă în literatură şi în muzică. Convorbirile dintre ei refac atmosfera din *Adolphe* de Benjamin Constant. Sandu îi inculcă Ioanei gusturile sale. Dar foarte curînd ea nu numai că îi devine egală ca interlocutoare, dar trăieşte cu aceeaşi pasiune ca şi eroul în lumea literelor şi muzicii: „Ioana e cel mai pri-ceput «critic al meu, de la intuiţia căruia am învăţat atît de multe, egalul meu în atîtea preocupări subtile, şi cînd am eu dreptate, sînt mîndru ca de o victorie, iar alteori trebuie să accept concluziile ei, cu teama de ceea ce crede despre mine. Sînt iconvins că a sta de vorbă cu o femeie ceasuri întregi ca să-i explici o nuanţă a unui personagiu raciaian este cu totul excepţional, şi, .în orice caz, cred că nu se mai găsesc doi îndrăgostiţi avînd astfel de preocupări, susţinute cu atîta răbdare şi pasiune. Pentru cei mai inteligenta care pun mare entuziasm în chestiuni tot aşa de importante, Racine rămîne un inactual, iar noi preferind pe Racine, ne îndepărtăm şi mai mult de ceilalţi. Ioana explicîndu-se prin Hermiona, dînd în mijlocul unei analize personale un argument luat din psihologia fecioarei imaculate, apare şi mai ireală pentru cineva care ar cunoaşte-o. Dar eu nu înţeleg decît viaţa aceasta”. Intervine la Holban o subtilă diferenţiere între livresc şi adevărata împletire a vieţii cu arta,

Scanned with OKEN Scanner

continua punere în paralel a realităţii şi literaturii. *Cînd Ioana se simte atrasă intelectual ele 'prietenul lui Sandu, îi contestă totuşi acestuia capacitatea corelării artei cu viaţa : „Celuilalt nu-i plăceau clasicii, îi cunoştea pentru că era în curent cu orice, iar din Racine scotea cîteva idei interesante, şi nu explicarea vieţii. Cum viaţa îi era livrescă, nu-l sesizau apropieri cu cele ce i se întîmplau şi lui. Se considera uneori personagiul central din vreo carte care îl pasionase pentru cine ştie ce teorie ce putuse sa extragă de acolo, dar apropierea era complet convenţională şi totdeauna complezentă". Această deosebire devine o piedică esenţială în relaţia amoroasă şi duce la sistarea ei: „Tot ce explica Ioanei, şi o entuziasma, erau interpretări arbitrare ale realităţii, totdeauna subtile, dar nu se pricepea să sufere fără să-şi mai discute suferinţa. Ioana îl asculta cu admiraţie, îl repeta deseori, ambiţioasă se forţa să înţeleagă cărţile lui grele, dar imediat ce rămînea singură, fără nimeni care să-i schimbe preocupările, revenea la Racine".

Dacă la Ionel Teodoreanu muzica şi literatura au un rol în circumstanţele existenţei personajelor, la Holbau e> constituie terenul vieţii şi oxigenul ei. Holban reuşeşte să surprindă analitic zbuciumul lăuntric al personajelor sale şi prin concepţia lor asupra artelor, cu deosebiri subtile între carte şi realitate : „Iar dacă continuă numai pe teren literar şi vrea să reconstituie o teorie pe care au construit-o ei împreună, eu o las să vorbească, mai puţin din curiozitatea de a afla acea teorie (căci nu mă interesează. Teorii pot găsi ori- cînd într-o carte, nu-i nevoie să utilizez cunoştinţa cu un om pentru aceasta. Un om nu poate fi interesant decît în-trucît aduce o sensibilitate personală, care uneori îţi sugerează o mie de privelişti asupra vieţii, fără să spuie o vorbă), cît din a afla atmosfera în care au trăit, emoţiile ce au putut să străbată prin vorbele lor, gesturile ce au putut să întovărăşească unele conversaţii. Analiză subtilă, migăloasă, şi mai ales nesigură, căci sînt totdeauna nesigure constatările ce le faci asupra unei chestiuni ce te interesează prin toţi nervii, în timp ce în alte ocazii, la o analiză literară, de pildă, pentru care pui cea mai mare sîrguinţă şi dorinţă

de adevăr, tot ajungi la anumite convingeri".

Ibrăileanu, îndrăgostit ca şi Holban de .atîtea eroine literare, mai ales de personajele feminine ale lui Tolstoi, Turgheniev, Duiliu* Zamfirescu, e mai circutnspect cu imixtiunea literaturii în viaţă. O exclude din atracţia amoroasă, căci iubirea trebuie să fie un sentiment neraţional, nu bizuit pe explicaţii izvorîte din opere literare. Cînd Adela îi spune lui Codrescu că seamănă cu prinţul Andrei din *Război şi pace,* naratorul se indignează: „...Seamăn cu prinţul Andrei ? Nu ştiu. Şi pentru ce mi-a spus-o ? Ca un argument ca să-mi placă prinţul, ori ca motiv pentru care prinţul îi place ei ?

• Oricum, nu-mi convine că împart simpatiile ei cu nimeni, nici chiar cu un *alter ego* al meu 1 Şi nici chiar cu mine însumi... Nu vreau să ţină la calităţile mele, ci fără nici un discernămînt, la mine! Te iubesc, fiindcă eşti bun; Te iubesc, fiindcă eşti inteligent; Te iubesc fiindcă eşti frumos ; te iubesc *fiindcă...* înseamnă că Te este iubit nu pentru el, ci condiţionat, din anumite cauze. O iubire provocată de cauze conştiente, *de calităţi pentru care dicţionarul are cuvinte, de însuşiri externe ; o iubire acordată ca un premiu pentru calităţi estetice, morale şi intelectuale, o iubire pe care o poţi justifica – nu este iubire".

Pentru Camil Petrescu, literatura şi cultura în genere constituie un punct de refeTinţă în raportul individ-societate. Parvenirea lui Lumînăraru care poartă ochelari pentru a nu trebui să mărturisească că nu ştie să citească, ilustrează clar această perspectivă. în ce priveşte caracterizarea femeii, se subliniază inferioritatea gustului ei artistic faţă de cel al bărbatului, cînd acesta este un fin intelectual. în *Ultima noapte...,* Ela nu înţelege preocupările înalte ale lui Ştefan, are cu totul alte preferinţe artistice decît soţul ei. Dar pe narator nu-l deranjează o astfel de deosebire. El tolerează şi chiar încurajează preferinţele soţiei, măgulit de admiraţia pe care femeia i-o poartă. Criteriile de judecată sînt la Camil Petrescu altele decît la romancierii menţionaţi anterior, ghidul nefiind valoarea estetică, ci în special valenţa morală. Nimeni nu putea contesta

inferioritatea artistică a lüi Géraldy faţă de Racine, reliefată de Holbam, nici a lui Bourget faţă cu Villon,' cum accentuează Ionel Teodoreanu. Respingerea lui Anatole France şi Oscar Wilde e făcută însă de Camil Petrescu dintr-o perspectivă etică, autorul repudiind ironia lor sceptică ori cinică înaintea vieţii, în spiritul diferenţierii pe care o face între deşteptăciune (adică şmecherie) şi inteligenţă. Dealtfel, această separaţie morală, su-

<jerată de gusturile literare ale Elei şi ale lui Ştefan se va adînei cu timpul, provocînd despărţirea.

Uneori, acelaşi op literar dă naştere unor impresii înrudite referitor la eroinele din romanul interbelic. în *La Medeleni,* interesul lui Dănuţ pentru volumul de poezii *Au iardin de ¡'Infante* de Samain e comunicat cu acelaşi entuziasm Adinei – adică iubitei (pe care adolescentul o copleşeşte cu dublul omagiu al dăruirii cărţii şi al trimiterii stihurilor sale în limba franceză însoţind volumul) şi Monicăi – adică prietenei – la acea oră interlocutorul sau în materie de literatură, cu convingerea, probabil, că arta poetului francez e potrivită, nediferenţiat, sensibilităţii feminine. Această punere pe acelaşi plan a celor două personaje, Monica şi Adina, iscă şi încurcături de tot hazul în *La Medeleni.* Pentru Felix din *Enigma Otiliei,* versurile lui Samain au aceeaşi calitate ca la Ionel Teodoreanu şi constituie o cale de înţelegere a feminităţii iubitei. Citirea acestor poezii duce la formularea unei atitudini faţă de femeie în genere : „Ajuns acasă, intră de-a dreptul în odaia Otiliei şi căută poeziile lui Samain. Le răsfoi, se lăsă pe un scaun cu ele în mînă, apoi se-ntinse pe sofa. Atmosfera aceea vaporoasă, mătăsoasă îl umplea de înfiorări noi. Nu-i plăcea în fond poezia, o găsea prea preţioasă, dar pricepu prin ea reveriile Otiliei, tumulturile ei tăcute de fată. Pe marginea mesei zări un ' degetar ,şi o păpuşă de stofă. Din¥ paginile volumului căfcu un mic ac de păr ondulat şi o panglică verde. Otilia îi apăru ca o fiinţă fragilă, suferind la o muzică prea tare, ca o floare respirînd în întuneric umiditatea. O fată care citea astfel de fluidităţi nu putea fi o fiinţă diabolică, ci contemplativă, victimă a oricărei mişcări pasionale prea

tari, dependentă de cel care ar fi fascinat-o. Urî pe Samain. Se duse în odaia lui şi luă o carte medicală în care se vorbea tocmai de conformaţia femeii şi autorul sublinia, (cu oarecare patetism, destinul ei de pasivitate. Felix îl căută în zilele următoare pe Weissmann »şi nu-l lăsă pînă nu căpătă pe Weininger. 11 citi cu pasiune, dar amărăciunea acelui original sinucigaş nu-l contamină. Dimpotrivă, rămase cu convingerea şi mai întipărită că femeia e o fiinţă slabă victimă a fiziologiei ei, orientabilă după bărbait, care^trebuie s-o- ocrotească şi să-i împrumute personalitatea lui .

Poate părea ciudat că tocmai Proust, modelul literar preconizat de Camil Petrescu, Holban, Aderca sau Sebastian, nu intră în convorbirile pe marginea lecturii. Pudoare poate în dezvăluirea unor similitudini prea mari ?

Muzica dă mult mai puţin loc la deosebiri de gust du- cînd la tachinerii ori poziţii de inegalitate între sexe decît literatura, fiind aproape permanent un domeniu al comuniunii între spiritele elevate sau o punere în valoare a înzestrării eroinei.

în *Craii de Curtea-Veche,* în domeniul muzical autorul aduce un elogiu semireal-semiironic damei patronese ca- re-şi domină anturajul, precum o fac în domeniul erotic „divina ţaţă" Masinca Drăgeanu, şi „falnica amazoană" Sultana Negoianu. Evocarea mătuşii tinerei Ilinca are însă şi un iz nostalgic pentru strălucirea salonului unde se lansează artiştii, specific Parisului. Bătrîna originală plecase la Bucureşti să asiste la nunta nepoatei: „Cu două zile înainte, Dos pinescu, bătrînul său vechil, golise patru odăi mari de hotel ca să le umple cu calabalîcul ei de călătorie, luase cu chirie două „Bbsendorfer", tocmise un muscal de zi şi unul de noapte. Răsfăţuri de cucoană mare. Se cuvenea să i se treacă însă cu vederea chiar altele mai vinovate pentru că era şi o mare artistă^ Salonul ei muzical de la Paris şi mai ales luminatul sprijin ce găsiră la dînsa ca începători mulţi dintre aceia, compozitori sau virtuoşi, a căror faimă fusese netăgăduit consacrată în urma, scăpase numele prinţei Canta de uitare, îl însemnase la loc de cinste în istoria muzicei din a doua jumătate a veacului trecut". Intenţie salonardă şi la Elena din ciclul Hallipilor. Doar că la ea ţine mai mult de snobism, de dorinţa, de a se impune în societatea selectă a capitalei decît de reală dragoste pentru artă. în postura de interpretă (mai ales de acompaniatoare la pian) e mediocră, cum consată lucid Nory. Ov. S. Crohmălniceanu presupune că Elena ar fi una din ipostazele în care se întruchipează autoarea : „Mini -reapare şi în *Concert din muzică de Bach,* dar cu o funcţie considerabil redusă (a lega casa Rimilor, pe care amica lui Nory o frecventează, de saloanele Elenei Drăgănescu, ţinute sub atenţia autoarei însăşi). Fostul

Scanned with OKEN Scanner

alter-ego decade aici în rolul unui personaj secundar. Aceasta ne permite să surprindem cu cine se identifică realmente autoarea. E desigur Elena, personajul văzut mai mult ca altele *dinăuntru.* Într-însul Hortensia Papadat-Bengescu a pus şi ceva din datele biografiei sale. Ca Elena şi romanciera a făcut o căsătorie, nu din dragoste, luînd un om inferior ei sub raport intelectual. Aşa cum Hortensia Papadat-Bengescu a suferit lungă vreme, fiindcă a fost silită să sacrifice căsniciei aspiraţiile scriitoriceşti, şi doamna Drăgănescu regretă vocaţia muzicală pe care a abandonat-o, măritîndu-se. Şi Elena şi autoarea şi-au adorat tatăl".[LXX] Totuşi Hortensia Papadat-Bengescu, sigură pe vocaţia ei artistică şi împlinirea acesteia, în ciuda unor simi- titudini exterioare cu Elena, să fi optat cu adevărat să se i- dentifice cu o muziciană mediocră, roasă de ambiţii mondene ?

Cuplul Elena-Marcian se apropie datorită muzicii. Comuniunea este sugerată prin efectele muzicii, simbolizată în roman cu ajutorul metodei corespondenţelor baudelairie- ne: „Pe temelia coardelor, notele punctau desenul grădinilor, arpegiile curbau colinele, şi din cheia de sol, căderi de apă trimiteau un şip fluid sau numai o pînză de răcoare, un păianjen vaporos ca răsfirarea fină a unii jet d'eau. Apoi seara cădea în acorduri minore peste cetăţi". Comuniunea în audierea muzicii apare mai vibrantă în *Ioana* sau în Accidentul. în romanul lui Holban, Sandu mărturiseşte: „Laprimul spectacol al lui *Tristan şi Isolda* vibram unul lîngă altul. Apoi, o lună, la pian, am descifrat partitura celebră, încercînd să înţeleg sensul fiecărei note, în timp ce Ioana, lîngă mine, asculta fără oboseală, fără nici o întrerupere. N-a fost o tînguire a eroilor lui Wagner ca să nu se supra- puie perfect emoţiei noastre celei mai intime". În *Accidentul,* Nora şi Paul îşi dau seama că >sînt legaţi* unul de altul ascul- tînd oratoriul de Crăciun în Biserica Neagră : „Cîntecul era simplu, dar sărbătoarea începea cu aceste cuvinte. Era un mare strigăt de bucurie, care arunca dintr-odată orchestra pe planul al doilea. Tot

---

LXX **Ov. S. Crohmălniceanu, \ *Cinci prozatori în cinci feluri ele lectură,* ed. cit., p. 149.**

corul nu era decît un singur glas vestitor. Părea că înalţă bolta, că deschide ferestrele, că face lumină. Nora căută privirea lui Paul. Ar fi vrut să ştie că nu e singură în faţa acelei veşti. El îi puse mîna pe umăr – mina lui grea – dar nu întoarse capul. Gestul lui spunea fără cuvinte : da, Nora, sînt aici, am auzit, am înţeles..."

. Adesea femeia se relevă bărbatului cîntînd. întoarcerea Otiliei, fiinţa ei, i se fac cunoscute, lui Félix cînd aude <a prin viş cascada pianului unde se *intona Foii ie d'Espagne* de Corelli. Execuţia ireproşabilă subliniază prezenţa luminoasă a fetei. Nelu din *Crăciunul ele la Silivestri,* ascultînd pe furiş în noapte, recitalul transmis la radio al Manuelei Călugăru, se simte cucerit de blinda' personalitate pe -care i-o evocă vocea şi harul cîntăreţei. Şi Eugeniţa îi apare în plină tinereţe seducătoare lui Columbaru, cînd o aude cîntînd. Scena^e narată contrapunctic de Sadoveanu care urmăreşte şi reacţiile bărbatului şi ale soţiei sale, Agripina. Cu o uşoară ironie faţă de gustul muzical recent cultivat al fostului inspector financiar, autorul surprinde îneîntarea lui faţă de interpretarea fetei. La mamă, sentimentele sînt amestecate. Mîndră de felul în care Eugeniţa cîntă la pian, Agripina se repede să-şi îmbrăţişeze fiica. Dar, auzind deodată vocea energică de contralto a adolescentei, pe mamă o izbeşte căderea notelor ca un avertisment al conflictului ce o va opune copilei devenită femeie, superioară ei prin talent artistic : „Pătrundeau acorduri de piano pe ferestrele deschise. Amîndoi călătorii de departe îşi înclinară frunţile ascultînd. Fugeau pe clapele instrumentului degete sigure. Doamna Columbaru îşi arătă dinţii foarte frumoşi, deosebit de plăcut surprinsă. Voi să-şi manifeste în cuvinte sentimentul. Dar ca o lovitură bruscă şi dramatică, izbucni o voce străină întovărăşind coardele. Era un glas plin şi pasionat, cîntînd aria cea mare din Tosca. Domnul Columbaru avu şi el mişcarea lui, căci muzica lui Puccini se dovedise a fi una din marile lui slăbiciuni de cînd .fusese în Italia".

Literatura, cum s-a văzut, constituie la o serie de scriitori precum Ibrăileanu, Camil Petrescu, uneori Holban, o ilustrare a inegalităţii între şexe, însoţită

chiar de explicaţii ’generalizatoare ca în *Adela :* „Femeile însă nu cetesc pentru expresie, ci pentru observaţiile despre viaţă, adică despre ele. De altfel, ea nu este o amatoare pasionată de literatură (interesul ei este îndreptat spre muzică, spre broderie şi întrucîtva spre pictură) – şi cu atît mai puţin de poezie. Pentru spiritul ei realist de femeie, poezia este „exagerare spre falsificare[41], incomprehensiune pe care ea o declară, dar pe care cele mai multe femei o ascund. Din cauza rolului lor de răspundere, de lungă răbdare în con-

servarea speciei, femeile sînt ni ai serioase şi mai pozitive, (Totul se reduce, scoborînd din etaj în etaj, la instinctul creator.). Mai puţin sensibile’la arta literară, ele cetesc mai ales romane, care nu au a da senzaţia artei, ci pe aceea a vieţii." Muzica însă nu generează aprecieri asupra alteri-tăţii între bărbat şi femeie. Numai Holban menţionează în treacăt lipsa de selectivitate a Daniei din cauza entuzias-mului ei pentru Schubert a cărui muzică autorul nu o pre- * ţuieşte. Altminteri, indiferent de instrumentul la care e cîn-. tată – deşi pianul apare mai des ca specific feminin – muzica aduce comuniunea şi bucurie. E vorba de cea clasică. Muzica modernă e mai ales dansantă şi intervine ca acompaniament incitant în *Ochii Maicii Domnului,* stridentă, zgomotoasă la ceaiurile ori seratele din *Calea Victoriei,* ca simbol al mondenităţii superficiale şi nocive din Capitală. în *Braţul Andromedei* de Gib Mihăescu, muzica devine un mijloc folosit cu neîndemînare în cuceririle erotice. Pro-fesorul Inelescu, don juan provincial, intonează la fiece mo-ment arii din opere şi operete pentru a-şi da aere de fin intelectual. În cadrul facturii satirice a acestui roman, în care toate personajele se acoperă de ridicol într-un fel sau altul, prin muzică se caracterizează, datorită incompetenţei atît, cel ce face din artă un instrument de afirmare în socie-tate, în scopuri sordide, precum şi auditoriul ignorant ca- re-

ale pseudointelectualilor din mediul provincial. Această modalitate a satirei reiese limpede în scena curtării doamnei Cqroiu de către neobositul seducător : „Nae Inelescu cînta cu foc şi credea că pune multă patimă în cîntec, dacă pre-’ lungeşte nota penultimă, terminînd apoi brusc cu o zdravănă zguduitură a capului şi-a pieptului. Avea o voce metalică cu rezonanţe plăcute, poate prea puternică într-o cameră. Cînd începea să cînte, doamna Coroiu boţea dispreţuitor buzele ; i se părea cam de periferie modul ăsta de a i se face curte. Insă încrederea în sine a cîntăreţului şi mai ales religiozitatea pe care o punea în ascultare, Tina, care ᶻ apărea uneori cînd micul profesor da drumul glasului, o în- curca şi pe dînsa, neştiind dacă

l adulează. Astfel se subliniază pretenţiile fără substanţă

Intrate adînc în structura narativă a romanului interbelic muzica, pictura, literatura au funcţii caracterizatoare diverse. în genere însă, capacitatea femeii în recepţionarea ori practicarea artei constituie un test al sensibilităţii ei, un dat al feminităţii profunde, autentice, care este mereu atrasă de frumos şi îl transmite celor din jur.

Scanned with OKEN

; . - Ö

ORAŞUL

Pare un adevăr al domnului de La Palice dacă afirmăm că în romanul orăşenesc personajele feminine sînt nişte citadine. Totuşi -s-a discutat atît de mult despre problema dezrădăcinării în proza amplă românească dintre cele două războaie, încît acest fapt se cere repus în balanţă la Sadoveenu, Rebreanu, Cezar Petrescu, Aderca, Ionel Teodorea- nu sau Hortensia Papadat-Bengescu. La autoarea . ciclului Halii pilor, tendinţa de întoarcere la viaţa de moşie apare doar în romanul *Rădăcini,* dar pentru scriitoare însăşi, soluţia revenirji Elenei la Prundeni în vederea reluării drumului social patern, pare neadecuată, efemeră, de vreme ce în fragmentele romanului ne terminat *Străina* o aflăm pe Elena, căsătorită cu Marcian, în Elveţia. Ambiţiile lui Nory de a regrupa familia în cuibul de la Gîrla au la bază alte sentimente decît o antiteză etică rural-urban şi nici nu o transformă pe eroină într-o fiinţă legată $e pămînturi. Dealtfel, latîfundiul Baldovinilor era moştenit de la o grecoaică, mama Diei, încît „rădăcinile" nu sînt prea adînci. Dimpotrivă, oraşul ia la Hortensia Papadat-Bengescu de la început un caracter fascinant şi-şi pune amprenta pe aspiraţiile personajelor. Prin Mini, scriitoarea observă în *Fecioarele despletite* transferul de la sat la oraş al unei categorii sociale, în timp ce Aderca îl va surprinde la altă categorie, dar în acelaşi spirit al integrării în citadin. Mini remarcă: „Totul e că Doru Hallipa era încă un purtător de sevă sănătoasă, un agent al tradiţiei patriarhale, prefăcut acum CIQ

oraş şi de

C-da 89 coala 19

actualitate, dar în care sălăşluia o rezistenţa a formulelor care dispăreau. Era un component chiar în descompunere.[1]* Ca o concluzie, Mini înalţă un imn oraşului pe care-l contemplă nu cu o dorinţă dominatoare precum Rastignac, ci într-un fel de absorbţie sufletească : „Mini îşi închipui locul ' viran înainte ca oamenii să fi clădit oraşul îşi închipui apoi oraşul golit de oameni f Erau inseparabili. Căută oraşul cu o privire mîngîioasă, prin voalul ceţei. îşi reaminti atunci acelaşi oraş, întreg, în.plină funcţie a uzinei lui omeneşti şi pe care totuşi nu-i vezi din pricina unei anume ceţe care nu s-a rupt; ale cărui aspecte nu prind pe plăcile sensibile, ci dau clişee voalate, atunci cînd nu priveşti printr-un interes viu. Pentru acel care e un locuitor indiferent, care nu ; şi-a pus acolo mobilul existenţei, realitatea oraşului are încă o membrană învăluitoare şi defensivă ; pe cînd dezvelită, da acelui care îşi converge spre ea tot sufletul, o atingere vie, (...) Dincolo de grădini, oraşul începea să se desluşească la lumina nopţei, de pe care pîcla se desprindea în fâşii leneşe. Mini ajunse în prag. Mai privi o dată înapoi oraşul, aşa cum te întorci după o fiinţă -scumpă!", În *Rădăcini,* oraşul te prinde cu aceeaşi forţă de seducţie chiar dacă te distruge? Mihai Ungheanu remarca : „Dacă la Nory forţele secrete ale sentimentului abătut se revarsă către Dia, pînă la a o sufoca, în cazul Anetei Pascu resursele ei sufleteşti au, iniţial, un singur idolOraşul. Cu nimic de Rastignac feminin în ea, Aneta Pascu este un caz bovaric ‘ extrem. Dizgraţiată fizic şi mizeră psihic, fata din Vaslui va ieşi ca şi celelalte personaje din abaterea ei sufletească deoarece oraşul îi procură şi ei experienţa iluzorie dramatică a unui logodnic. Caz invers, descoperirea logodnicului n-o redă realităţii, ci irealităţii: Aneta Pascu sedusă de mirajul oraşului şi al unui logodnic inexistent înnebuneşte. (...) O prezenţă puternică, chemătoare mai este în acest roman Oraşul. Fascinaţia pe care o suferă Aneta Pascu are în roman o justificare imediată. Bucureştiul cheiurilor, al cinematografelor, al tramvaielor, al tribunalului, al femeilor de stradă, al halelor este unul din personajele vii, seducătoare ale romanului. Fără el tragedia Anetei din Vaslui ar fi de neînţeles şi scriitoarea ne înfăţişează un Oraş fără echivalent la vreun alt prozator român. Sburătoriştii, cita-

Scanned with OKEN Scanner

dinişti toţi, ar fi avut un. motiv în plus să fie încîntaţi de romanul *Rădăcini*[LXXI LXXII ' 1].

Eroina din *Domnişoara din strada Neptun* a fost considerată drept un exemplu tragic al dislocării din rural, deşi Aderca protestează împotriva acestei interpretări într-o scrisoare către Ibrăileanu[LXXIII], amintind de un pasaj foarte explicit în care a sintetizat mesajul acestei proze. Tatăl Nuţei Aşi exprimă aspiraţia de a fi capul de pod al unei generaţii citadine: „Oraşul sclipea, viu. Românul se cutremură la gîndul că Voinţa lui zămislea ursită nouă şi că era întemeietorul unei specii noi (...) Privind Oraşul, un pumn de focuri mici într-un ocean de întuneric, el simţi totuşi îh sufletul lui nelămurit acel curaj pueril care a făcut din cel mai slab şi mai fricos .animal de pe pămînt, stăpînitorul destinelor". E adevărat că, familiei, mama, sonajul feminin rural şi revin^ *i* cu toţii înainte

■ ră, soţia unui fazele unui destin feminin din această zonă de la marginea oraşului. nerezistînd mizeriei, după moartea Sinuciderea capului . Nuţa şi sora ei se întorc la eroinei nu-i ţară. Dar per- principal nu se mai poate un rezultat al readapta mediului la oraş în mahalaua ¿ebusolă- rii unde fuseseră instalaţi de sfîrşitul femeii care tatălui. Şanteză de local, heta- afacerist pendulează

între' sat şi urbe, ci consecinţa imposibilităţii acestei fiinţe instinctuale de «a trai deposedată de singurele ei bunuri : tinereţea şi frumuseţea.

Tî-rgul sadovenian a fost mereu conexat cu uciderea lentă a erpinelor, cu starea lor de tînjire care le duce în cele din urmă spre o moarte tragică. Şi, dat fiind vitalitatea şi victoria în viaţă a multora din personajele feminine ţărăneşti în opera scriitorului (în primul rînd Vitoria Lipan din *Baltagul),* mediul rural şi cel urban au fost considerate în antiteză în romanele sale, ţinînd seama de unele tendinţe poporaniste ale prozei scriitorului, tendinţe vizibile cu precădere în povestirea *Ion Ursu.* Dacă unele nuvele ar putea «enera o asemenea interpretare, pentru romanele citadine , ea -nu este valabilă. Titlul *Locul unde nu s-a întlmplat nimic* pare mai degrabă ironic la adresa viziunii egoiste a lui Lai Caritacuzin.

LXXI[1] **Mihai Ungheanu, *Rădăcini, Luceafărul,* anul XVIII, nr. 9(670),**

LXXII [ma]i[t]**Felix**[7] **Aderca, *Domnişoara din ^ada^Neptun* ediţie şi prefaţă**

LXXIII**de Henri Zalis, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p.**

Sadoveanu subliniază tocmai dramele care se petrec în tăcere, nebăgate în seamă de teoretizatorii „geografiei plictisului" sau chiar muşamalizate de .cei te le provoacă, precum în *Cazul Eugeniţei Costea.* De fapt, singura ireductibil bovarică e eroina din *Duduia Margareta.*

Marcată şi de scena diri copilărie cînd vede cum tatăl ei îşi sărută culpabil amanta (o prietenă a mamei), se omoară doar din cauza unei dezamăgiri în amor – hărăzită fiind să ajungă şi ea victimă a duplicităţii masculine. La celelalte figuri feminine intervine un factor exterior care, în afara dramei sentimentale, le antrenează spre un final neaşteptat pe Daria sau pe Eugeniţa, pînă atunci bătăioase şi gata, după deziluziile suferite să, înfrunte curajos calamităţile vieţii. Duduia Margareta intră în categoria oamenilor cu avere, cu moşie şi – ca şi personajele Hortensiei Pa- padat-Bengescu sau ale lui Teodoreanu – îşi duce existenţa cînd la oraş, cînd la conac. Daria şi Eugeniţa, prima vlăstar al mahalalei, a doua al unei familii mic burgheze, cresc şi ’rămîn într-un tîrg unde fac tentativa fie de a se desprinde din mediul familiei, devenit insuportabil pentru Daria,, fie de tutela familială pentru a-şi putea dezvolta, ca Eugeniţa, personalitatea. Tîrgul e lumea lor, în el vor să-şi cucerească locul sub soare. Dealtfel, la Sadoveanu – cu excepţia romanului *Strada Lăpuşneanu* – cadrul citadin îl oferă oraşele mici: Fălticeni, Roman etc. Poate că la Daria şe profilează o tendinţă de evadare din tîrg în discuţia ce o are, după căsătorie, cu superficialul Mărcuş „cel mai frumos exemplar bărbătesc din acel loc" care*i face curte. Dar nu-i doar un mod de a-l încerca pe ceh ce se crede un irezistibil seducător, aşa cum tatonase anterior intenţiile faţă *I* de ea ale lui Cantacuzin ? Daria spune :

«— Trec pe subt cer paseri. Se eliberează înspre mările de la miazăzi.

Rămase iarăşi ascultînd. Era'atent şi Mărcuş, cu răsufletul oprit.

– Ai fi în stare să faci ca ele ? îl întrebă ea deodată, cu exaltare.

— Desigur, zise el, căci îmi eşti dragă.

— Ai putea să mă iei şi să mă duci, împotriva oamenilor şi a lui Dumnezeu ?

Scanned with OKEN Scanner

Ea îl privi aşa, încît el se simţi deodată înfricoşat. Desigur, ar fi în stare să facă orice, numai să nu i se întîmple nimic neplăcut. Necesitate ‘imediată ar fi să-şi găsească un cuib de întîlnire.

Doamna Ortac rîdea deodată, dîndu-i pe faţă gîndurile, dorinţile şi vorbele pe care le pregătea. Nu-i aşa că, întăi, trebuie să vadă unde se pot întîlni singuri ?

— Asta ar fi foarte potrivit, răspunse el întrucîtva nedumerit.

— Nu-i aşa ? însă eu aş vrea mai degrabă să ne suim sus şi să zburăm cu raţele sălbatice".

Constantin Ciopraga pune, probabil justificat – avînd în vedere concepţia înrudită despre femeie la Sadoveanu şi Ibsen – această pornire pe seama unei influenţe literare ibseniene, rata sălbatică şi migratoare figurînd ca un simbol al libertăţii[LXXIV]. Dar dorinţa de evadare e vagă, poetică, evident efemeră, cum se observă din revenirea motivului *în discuţia cu Lai Cantacuzin, imediat următoare celei cu Mărcuş. După ce caută s-o convingă că atitudinea lui şovăielnică, contrarie principiilor pofesate, e omenească şi că nimeni nu e perfect, prinţul întreabă : ’ \

— „Ce vrei să faci" ? Iar femeia răspunde: – Ce fac raţele sălbatice, nu căuta să înţelegi numaidecît această prostie". Adevărata stare a ‘Dariei, după trecătoarea cochetărie cu <Mărcuş, o probează dorinţa femeii de a rămîne singură şi a se gîndi la adevărata ei iubire, la prinţul Lai, pe care se pregăteşte să şi-l apropie ca femeie măritată, cu mijloacele obişnuite ale mediului în care evoluează acum, ştiind că Lai nu va mai ezita devreme ce nu mai trebuie sa-şi asume în privinţa ei nici un. fel de răspundere. Dar reapariţia fratelui bolnav care-l ucisese pe Vasilică Mazu schimbă brusc lucrurile, tot aşa cum o face mesagerul ca- re-i aduce Eugeniţei scrisoarea testamentară a tatălui niort.

La Ionel Teodoreanu şi Cezar Petrescu există o ierarhizare a cercurilor maleficului sub forma spaţiilor ruralo-urbane. Cezar Petrescu îşi desfăşoară cercurile infernului de la nucleul lor – *Capitala care ucide* – spre margine, în b-dinea următoare : *Tîrgurile unde se moare, Război şi pace* şi *Rădăcinile pămîntului.* Nici unuf din aceste-cercuri nu-l satisface pe narator, fiecare e o treaptă a nemulţumirii

---

LXXIV **Constantin Ciopraga, *MihaiC Sadoveanu: Fascinaţia tiparelor originale,* Bucureşti^ Editura Eminescu, 1981, p. 77 78.**

sale, de la noţiunea de strivire totală în oraşul mare la stagnarea nămoloasă din provincie, ori la ruralitatea fie minată etic de război din *Intunecare,* fie distrusă de descoperirea *Aurului negru.* În *Calea Victoriei* -şi *Duminica orbului,* metropola cu inumanitatea şi moravurile ei necinstite zdrobeşte fizic şi moral şi pe cei coruptibili şi pe cei puri. Ana Mere- uţă e.nevoită să renunţe la visele ei de femeie din eUta bucureşteană, fiind distrusă sufleteşte, Sabina e pur şi simplu violată şi împinsă să se omoare. În *Duminica orbului,* printr-o -serie de urzeli, destul de artificioase, cei doi îndrăgostiţi, care se cunoscuseră în Gara de Nord, venind din provincie, şi-şi promiseseră să se întîlnească peste cîteva ' ore, în mod simbolic nu reuşesc să se mai găsească în Capitală. Astfel ei ratează şansa de fericire şi recad în viciu şi eroare sentimentală. La Cezar Petrescu însă nici provincia nu oferă o cale de împlinire personajelor, *Oraşul patriarhal* nu-i acea zână de refugiu şi linişte, preconizată de inadaptaţii care se feresc de infernul capitalei. De fapt, la un ritm ceva mai încetinit, se ţes aceleaşi intrigi, s^ nasc aceleaşi invidii în jurul persoanelor elevate şi oneste ca şi în oraşul mare. Precum în O *scrisoare pierdută* politicianismul, demagogia "şi setea de parvenire sînt mai fără perdea decît în hulitul Bucureşti. Aidoma *Locului (unde nu s-a întâmplat nimic,* titlul romanului *Oraş patriarhal* are o notă de ironie, căci o viermuială de oportunişti şi -bîrfitori, nenumăratele abuzuri ale unor tirani locali îşi găsesc sălaş în lăudatul liman de calm tradiţional. Adina Buhuş nu vrea să se resemneze şi să accepte o asemenea situaţie, căzînd pradă naivităţii ca soţul ei, ori mergînd pe drumul imoralităţii cum o îndeamnă impostorul Tudor Teodorescu Stoian. Evadarea din acest mediu a eroinei bovarice nu e, firește, strict spaţială, ci presupune independenţa materială datorită muncii, a cîştigării existenţei cu ajutorul cunoştinţelor acumulat^ în cursul unei educaţii îngrijite la un pension elveţian. Iniţial, eroina preferase o soluţie uşoară a problemelor existenţei prin căsătoria cu Buhuş şi stabilirea în urbea provincială. Dezamăgirea o împinge să plece, angajîndu-se institutoare la pensionul unde învăţase, promiţîndu-şi să nu mai facă nici un compromis. Sămănătorismul şi popora-

nismul îşi spun deschis cuvîntul în opera scriitorului în *Aurul negru,* unde lupta împotriva capitalului străin ia o formă generală anticivilizatori© şi în *Apostol,* unde intelectualul îşi îndeplineşte datoria faţă de sat întorcîndu-se acolo să-şi exercite profesiunea de învăţător. în *întunecare,* Cezar Petrescu consideră că războiul a viciat moral viaţa de Ja ţară» De fapt, în antiteză sînt puse în romanele sale mai degrabă capitala şi provincia decît oraşul şi satul. în mod evident există în opera scriitorului o deosebire între sexe în poziţia faţă de cele două spaţii. Atitudinea personajului masculin e regresivă faţă de metropolă spre urbea mică şi uneori de acolo spre .sat. Radu Comşa din *întunecare,* Lipan şi Mereuţă din *Calea Victoriei,* Buhuş din *Oraşul patriarhal* caută regenerarea societăţii şi a lor în întoarcerea, spre zone din ce în ce mai stagnante, pe motivul că acestea cu cît' sînt mai neevoluate sînt moralmente mai curate [LXXV]. Femeile nu adoptă aceeaşi soluţie chiar cînd cad victime moravurilor capitalei -ori tîtgului, atrăgîndu-şi de aceea blamul mai deschis sau mai ascuns al naratorului. Nici Luminiţa, nici Adina, nici Sabina nu simt nevoia regenerării prin mutaţie regresivă. Iar Ana Mereuţă se socoate chiar nimicită de reîndreptarea spre provincie.

Şi la Ionel Teodoreanu se observă o delimitare etică similară a spaţiilor de la agitatul Bucureşti la patriarhalul Iaşi, ori la mai domolul Roman. (Nu menţionăm aici cona-v cui, loc vacanţier, ori ţinut aparte al copilăriei regăsite). Există ca şi la Cezar Petrescu o opoziţie în legătură cu t acestea între personajele masculine şi cele feminine. Cele masculine (cu excepţia lui Herr Dkektor din *La Medeleni)* înclină spre oraşul de provincie. La aceasta se adaugă şi o

LXXV **Despre acest tip de personaje, Z. Ornea sublinia în legătură cu**

Scanned with OKEN Scanner

altă antiteză morală între spaţii, şi anume regională, între .- generoasa şi înţeleaptă Moldovă şi Muntenia. Această din urmă antiteză îşi are şi alţi adepţi în lumea literară a vremii, fiind teoretizată în plan cultural în spirit poporanist şi conform unei arbitrare teorii temperamentale de Ibrăilea- nu în *Spiritul critic în cultura românească.* Vederile eroinelor lui Cezar Petrescu şi Ionel Teodoreanu pe tema regresiunii spaţiale se deosebesc însă. La Cezar Petrescu, majoritatea personajelor feminine sînt refractare regresiunii ca rezolvare a problemelor lor sociale şi psihologice. La Ionel Teodoreanu, o parte din eroinele vîrstnice sau liliale împărtăşesc dorinţa bărbaţilor de a duce o viaţă molcomă, de a rămîne pe locul natal, iar autorul atribuie un astfel de impuls patriotismului moldovenesc la Catinca Balmuş sau la Monica. Eroinele amazonice însă sînt de altă părere şi îşi declară şi justifică indignarea faţă de o asemenea tendinţă, punînd-o pe seama comodităţii, lipsei de curaj, slăbiciunii. Olguţa venind la Bucureşti să afle ce este Adina în viaţa fratelui ei, pe vremea adolescenţei lor, cînd Dă- j nuţ era licean la Lazăr, priveşte cu plăcere ritmul citadin y al unei dimineţi bucureştene; chestionîndu-l pe Mircea referitor la amorul lui Dănuţ pentru o demimondenă, acesta pune legătura între colegul său şi Adina pe seama moravurilor corupte ale capitalei. Olguţa protestează. Iar la afirmaţia lui Mircea că ea nu cunoaşte Bucureşti ui, fata îi ripostează malitios: „Dumneata îl cunoşti, duduie?" Catiţa din *Fundacul Varlaamului* îl. îndeamnă pe fraitele ei, Sandei; să ¡părăsească laşul, cu argumente temeinice: „Pe mama, spunea ea lui Săndel, nu pot s-o schimb. Ea e închisă în des-* linul ei, al Funducului Varlaamului. Rămîne. Dar tu trebuie să pleci. Să te muţi din Iaşi. Du-te la Bucureşti unde nu eşti cunoscut, unde n-ai o reputaţie care să te limiteze şi să te falsifice. Descurcă-te. Fii sărac, îndură, rabdă, lupta, iubeşte, căsătoreşte-te, fă copii, devenind şi prin suferinţă şi prin bucurii şi prin speranţă tu. (...) Să evadăm, Puc. Şi laşul e un Fundac/al Varlaamului. Prea multe morminte, prea mult trecut, prea multe tradiţii, prea mult somn, prea multă familie, prea multă dragoste în lanţuri şi cu zăbrele. Viaţa sta pe loc. >Şi mai presus de toate o resemnare de a nu fi altfel, care pretinde că e o filozofie...[41] Strămutarea în capitală apare ca un vector ascendent în afirmarea personalităţii şi în-

dependenţei tinerei generaţii, o rupere de clan şi de apartenenţa regională pe care trebuie s-o întreprindă cine vrea să-şi făurească singur soarta. Dacă în *Secretul Anei Florentin,* autorul condamnă progresul tehnic robotizant, dezindividualizator, el nu este împotriva civilizaţiei în genere, arătînd în *Crăciunul de la Silivestri* roadele unor soluţii noi, moderne în organizarea vieţii, cînd sînt adoptate cu bun simţ, după ' o înţeleaptă asimilare. Anişoara punînd în practică normele progresului în existenţa citadină, nu numai că nu le rupe de tradiţie, dar le şi aplică ţinînd seama de lecţia copilăriei petrecută la ţară şi invocînd des chibzuinţă, moştenită do la tatăl ei.

Oare smulgerea eroinei din satul natal pecetluieşte tragicul destin al Mădălinei din *Ciuleandra ?* E greu de răspuns. Doctorul aşa crede, însă opinia sa rămîne simplă supoziţie, căci bovarismul soţiei lui Puiu Faranga nu diferă de cel obişnuit al femeii silită la o căsătorie nedorită şi suferind capriciile unui soţ infidel. Şi apoi vînzarea ei se datoreşte cupidităţii mamei ţărance şi se efectuează la ţară, săteanca bătrînă încercînd şi după moartea fiicei să mai profite de pe urma ei.

Trebuie remarcat că aproape numai tîrgul sadovenian generează disforicui în destinul personajelor feminine principale şi aceasta ca o rezolvare etică (destul de lipită în final) pentru a le înăbuşi tendinţa de compromis şi adaptare. Daria fiind ispitită să devină o a, doua doamnă Argintar, iar Eugeniţa să-şi seducă tatăl vitreg. în celelalte cazuri, oraşul de provincie dezvăluie avatarurile sociale pedinia *Scrisorii pierdute,* fie* induzînd în satiră şi personajele feminine precum *Braţul Andromedei,* fie inspirîndu-le dezgust şi indignare precum în Oraş *patriarhal.* Mai puţin declarat şi pe alte căi decît în romanul lui Cezar Petrescu, cu discreţie şi putere sugestivă, şi *Oraşul cu salcimi* de Sebastian este un loc unde sînt strivite existenţele, impunînd printr-o opinie publică, aservită prejudecăţilor, mariaje albe sau îmburgheziri regretabile. Dragostea Adrianei pentru Gelu înfi- , ripată aici se împlineşte la Bucureşti şi întoarcerea acasă a fetei înseamnă resemnare, renunţare la iluziile tinereţii.

Romanul mahalalei, spre deosebire de cel ce înfăţişează oraşul de provincie, e rareori caragialesc şi nu posedă în literatura interbelică tenta *Nopţii furtunoase.* Mahalaua, sordidă la G. M. Zamfirescu sau Carol Ardeleana şi mai

cu- rind pitorească la Aderca şi Arghezi, are o atmosferă gravă. De cele mai multe ori constituie rezervorul de energie al oraşului. Aderca susţine acest lucru în *Domnişoara clin strada Neptun,* deşi traiectoria eroinei sale, ca şi a celor sadoveniene din spaţiul tîrgurilor, e disforică : „Este mahalaua o dependinţă ? Dimpotrivă. Mahalaua este organul re- productiv al oraşului. Aici se înmulţesc orătăniile şi cîinii. Aici se nasc copii (...) Oraşul ¿propriu-zis nu face decît să consume. Toate marile începuturi de aci, din mahala izvodesc : cîntecele, cuvintele de haz şi bolile." în celelalte romane ale mahalalei, pe care le-am amintit, deşi nu există o catalogare a cartierului mărginaş ca sursă de dezvoltare a oraşului, acest lucru se simte fie în traiectoria unui personaj, fie a unei întregi categorii sociale. E de regulă eufo- . ricul în soarta femeii, euforic care are două direcţii diferite dar nu opuse. Eroina sau îşi schimbă condiţia ieşind din lum- ■ pen şi integrîndu-se mediului proletar, precum Lina lui Arghezi, sau se orientează afectiv spre elementele avansate, muncitoreşti, ale acestui mediu ca Fana din *Maidanul cu dragoste.* Uneori eroina găseşte o rezolvare morală după o viaţă zbuciumată, plină de deziluziile «provocate de dispreţul pentru periferii, revenind în mahala şi căsătorindu-se cu un reprezentant al cartierului mărginaş, precum Agata din *Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa* de Carol Ardeleanu. În ambele ipostaze, centripetă şi centrifugă, „floarea de maidan" e salvată de decădere şi moarte. În *Lina de* Arghezi totul se pe- – trece ca-n basme. ' Eroina străbate drumul de la florăreasa onestă la telefonista conştiincioasă pe care o ia în căsătorie în cele din urmă directorul fabricii unde lucrează. Confesia lui Floreal din romanul lui Galaction, *Doctorul Taifun,* relevă dificultăţile trecerii de la o categorie socială la alta :

„M-am găsit singură în acest oraş haotic, crescut şi în- vîrfuit după război, cu lopeţile avidităţii şi ale desfrîului. Fată de nouăsprezece »ani, urcînd scărilp tuturor autorităţilor şi instituţiilor – sub ochii lubrici ai domnilor de la ghişeuri şi de la birouri – ca să găsesc ticăloasa de leafă din care să trăiesc şi să-mi sfîrşesc studiile universitare".

Centrul unui Bucureşti metropolă ca cel din *Calea Vie-* toriei, ori patriarhal precum în *Enigma Otiliei,*

sau *Jar* e cadrul social în care se definesc personajele, cadru din care

fac parte casele, instituţiile, restaurantele, prăvăliile de lux etc. „

Aplicînd operei Hortensiei Papadat-Bengescu teoria bachel-ardiană despre casă, Gheorghe Lăzărescu remarca : „Evidenţiind semnificaţia de simbol cosmic a casei natale sau onirice, aceea de a fi un -«refugiu, o retragere, un «entru», G. Bachelârd nu desluşeşe în casele oraşelor mari decît «sim- • holuri sociale» (...) În «cetatea vie», casele sînt exclusiv simboluri sociale, semnifică parvenirea, fiind orinduite «ca un galantar», decorate «cam conventibnal», «cu mobile cam presărate dar frumoase, cumpărate se vede-de la o casă bună, dar fără adaosul nici unui obiect mai personal». Predomină monumentalul rece ; casa Elenei este «înaltă ca o biserică», palatul Razu pâre .să aibă «calităţi de sanatoriu» ,pompoasa casă a Rimilor este «greoaie ca un mauspleu de lux», iar sanatoriul Walter, care serveşte familiei şi ca locuinţă' are «aspect de castel*bavarez», «plin de forme ostile de arta»; Senzaţia generală este de caracter impersonal, care face imposibilă orice intimitate/ [LXXVI] în ce priveşte romanul *Rădăcini¿* ' criticul relevă multiplele funcţii ale casei : „Intr-adevăr, casa de pe strada Izvor reprezintă pentru Nory un succedaneu al. casei natale şi onirice despre care vorbeşte G. Bachelard. Este singura locuinţă în care feminista nelegată pînă atunci de nici un cadru cu valori de intimitate, descoperă semnificata cuvîntului «acasă» : «Casă !... Un ecou obsedant !... Noutate încă proaspătă... Casă... Acasă ! Nu despre o cameră dintr-o pensiune,' nici despre camera.de hotel cu luna, ci despre un cămin adevărat». Odată cu casa, Nory dobîndeşte şi o familie : mama şi sora. ‘în romanul *Rădăcini* Nory este singurul personaj din ciclul Hallipilor care are sensul intimităţii căminului. Casa din Izvor, întrupare tîrzie a reveriilor ei este mică (în opoziţie cu palatele impersonale ale parvenitilor çlin romanele anterioare) şi asociată senzaţiei de linişte. . Nory preferă «umbra de chilie»,» pe care şi Bachelard o consideră favorabil reveriei prin relaţia pe care o stabileşte cu casa onirică. «Pentru că, trăieşte în noi o casă onirică, alegem un colţ întunecos al casei natale, o cameră mai ascunsă.» Prezenţa treptelor accentuează, în

---

LXXVI **Gheorghe, Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică,* ed. cit., p. 207—208.**

viziunea filozofului fran

cez, impresia de intimitate : «Câteodată ajung cîteva trepte pentru a da profunzime onirică unei locuinţe (...) Vorbeam, în cazul casei de pe Izvor, de un succedaneu întrucît pentru bastarda Nory lipsa unei adevărate case natale a constituit o notă distinctivă în plus a condiţiei ei sociale" \

Ascensiunea socială îşi are casa drept simbol şi în *Donna Alba* de Gib Mihăescu. Cu ironie, autorul intersectează spaţiul material şi cel moral metaforic care îl ajută pe eroul său să-şi atingă scopul: „Şi pornesc în sensul cel adevărat al secolului meu, – îşi pune în aplicare planul Mihai Aspru – să trag cu urechea la uşi şi ,să prind firul întîlnirilor secrete ale donnei Alba, cu nobilul declasat şi demodat, din mansarda obscură şi suspectă, în care mi-am găsit trist şi dubios sălaş". Iar mai tîrziu naratorul mărturiseşte : „îmi place această viaţă dublă, această scormonire cu tîrnăcopul în tot mai adînci subterane (deşi operaţia se petrece la mansardă), alternînd cu victoriile mele juridice şi cu treptele de aspră piatră, pe care urc domol, dar sigur, în consideraţiile prinţului Georges Radu Şerban. Am impresia, cu fiecare nouă izbindă, că el mă ridică]a un cin nou, ca un voievod veritabil ,• şi atunci mai cu avînt îmbrac salopeta de miner, pentru a-mi tîrî existenţa secundară pe coridorul madamei Matilda, ca iîntr-un fund de noroioasă mină."

Simbolul social al casei apare la Hortensia Papadat-Ben- gescu nu în formă de unitate, ci de serie, cu o curbă ascendentă social şi dezumanizatoare psihologic de la casa oarecum modestă a Lenorei de la Prundeni la cea a Elenei şi apoi la palatul Ba rod în pentru ca în *Rădăcini* să urmeze o curbă descendentă. Intrarea în casă sau părăsirea ei evidenţiază o cotitură în viaţa eroinelor : despărţirea Lenorei de Doru Hallipa, a Elenei de Dragomirescu, căsătoria lui Walter cu Coca-Aimee etc. Dacă la Hortensia Papadat-Bengescu pasajul social şi psihologic se realizează de la o casă la alta, în *Maitreyi* el are loc în aceeaşi locuinţă a lui Narendra Sen ce. reprezintă pentru Allan mijlocul de contact cu civilizaţia indiană. Situînd inserţia într-o societate în structura pasa-jului, A. Van Gennep compara organizarea socială cu structura unei case : „Fiecare societate generală poate fi considerată ca un, fel de casă împărţită în camerevşi culoare, cu

. [1] Ibidem, p. 217—218.

pereţi cu atit mai puţin groşi şi cu uşj de comunicare cu atît mai puţin înguste şi mai puţin ferecate cu cît această societate se apropie mai mult de ale noastre prin forma civilizaţiei ei" Faptul că Allan neglijează asemenea diferenţe dintre doua civilizaţii, crezînd tot timpul cu mentalitatea sa de alb că are acces la gîndirea şefului său, presupunând că acesta îl vrea de ginere şi nedînd crezare iubitei, duce la închiderea tuturor porţilor. Aparenta pătrundere în intimitatea căminului indian, filtrată de dragostea pentru fata gazdei, îi deschide la început pe rînd uşile conform unui anume ritual care îl uimeşte ori îl cucereşte.: al mesei cu obiceiul amical al frecării picioarelor între oaspeţi, al întîlnirii divinatorii din bibliotecă, al sărutării pernei de către fecioara ce se dăruie. Despărţirea de casa indiană se face tot-cu ajutorul ritualului, şi anume al micului dejun luat de Allan înainte de a trebui să părăsească, silit, cuibul iubirii sale. Ritualul e menit să sublinieze ospitalitatea indiană într-o lume a măştilor, a discreţiei de piatră şi a deciziilor neclintite. în jurnalul său, -autorul va nota, cutremurat de sobrietatea, durerii sau mî- niei părinţilor fetei, scena aşa cum o va transpune şi în roman: „Doamna Dagupta, cu minunatul ei chip îngheţat, distant, inaccesibil, mă forţă să iau micul dejun în prezenţa ei. Nu puteam pleca din casa lor fără să mănînc"„.

În opera lui G.Călinescu – cum s-a subliniat frecvent – casa are un rol important în definirea conflictelor şi eroilor, depăşind valenţele balzaciene. Antiteza între vetust şi modern, între „casa cu molii" ,şi apartamentul unde se insta- • lează Jim cii soţia lui vizează înfruntarea dintre generaţii. Cînd Vera ia, de faţă cu Jim, pentru viitoarea lor locuinţă «onirică" o serie de lucruri de acasă, naratorul comentează: „Ar fi devastat toată «casa, dacă n-ar fi manifestat dispreţ pentru gustul bătrînilor. Voiau lucruri noi, mai frumoase şi- şi mobilau cu închipuirea odăile. Căci nu numai dorinţa de .contopire, ci şi aceea de a reprezenta un cămin îi făcea nerăbdători". Sosirea lui Felix în casa din Antim, cu pretenţiozi- » tatea ei arhitectonică (amănunţit şi erudit prezentată), dar căzînd în ruină, vesteşte ,prin contraste contradicţiile din sînul -familiei în *Enigma Otiliei.* Şerban

Cioculescu remarca,

[1] **A. Van Gennep, *Les rythmes du passage,* Paris, 1909. p. 9o.**

- [2] **Mircea Eliade, op. cit., p. 186**

în treacăt, această sugestie a primului'--contact al lui Félix cu locuinţa lui moş Costache, într-un studiu despre viziunea arhitectonică a lui Călinescu : „Casa din Antim, detaliat descrisă pe două pagini cu «ochiul unui estet», surprinde marile contraste pretenţioase ale constructorului, cu «aduîterări donatelliene», cu imitaţii după «picturile pompeiene» şi cu alte bizarerii, intr-o dezolantă tonalitate generală de mizerie, de vetustate şi, în aparenţă, de párisire'[11].

în *La Medeleni,* casa e un simbol al unităţii familiale şi decade uman în .lipsa însufleţitorilor ei. Pregătirile pentru revenirea fetelor îi inspiră lui Ionel Teodoreanu o adevărată poetică a casei părinteşti, a cărei viaţă o reprezintă Monica şi Olguţa : „De cînd plecaseră fetele în străinătate, cu trei ani în urmă, plecase şi viaţa casei. Devenise deodată prea mare vechea casă Dumşa, ca o haina pe un trup slăbit de boală. De altfel, odată cu fetele, părăsise şi domnul Deleanu casa fără Olguţa..De trei ani, şedea mai mult la Bucureşti. Venea săptămânal acasă, dar nu mai participa zilnic, ca odinioară, la viaţa ei.

De trei ani, singurii locuitori éfectivi ai casei erau doamna Deleanu şi Dănuţ. Amîndoi tăcuţi, retraşi, singuratici. Amîndoi limitaţi la cîte o odaie. Sufrageria, unde se întîl- neau de două ori pe zi, era tăcută în timpul meselor în doi, ca un vorbitor de sanatoriu. Orele dejunului şi ale mesei erau punctual respectate. Programul meselor, fără surprizele éxplozive din pachete ale domnului Deleanu, era monoton ca al pensionarilor care duc regim. P^ce pretutindeni. Acalmie. Treptat, casa se îmbibase de tăcere ca de un fel de umezeală. Se făcea zilnic amănunţită curăţenie în toate odăile, dar nu mai erau flori, nu mai vibra unda -de viaţă pe care-o lăşa tinerete rîzînd, vorbind şi respirînd. Şi nu mai era dezordine. Mobilele, zilnic la fel aşezate, adormiseră somn greu. Razele de soare, prin perdele, luminau în suluri ca în bisericile goale. Pasul răsuna prea tare, prea solemn. Tic-tacul ceasornicelor şi al pendulelor domina tăcerea ca în casele bătrîneşti.

Şi zidurile exterioare se îngreuiaseră parcă. Era o înclinare în ele ca în corăbiile părăsite. Plopii care hotărni-

[1] **Şerban Cioculescu, *Viziunea arhitectonică la G. Călinescu, Varie- ' taţi critice,* Bucureşti, EPL, 1966, p. 399.**

ceau ograda şi gradina înspre stradă, giganţi, dădeau casei tăcute o reculegere mortuară, o umbră de fatalitate."

Casa copilăriei ar^ alte valenţe pentru „copilul găsit" decît pentru „bastard". Dacă ilegitimele din opera Hortensiei Papadat-Bengescu creează ,1a început turbulenţă în viaţa casei, precum Mika-Le, ele tind în realitate spre integrarea în căminul familial, fie sub aripa ocrotitoare a unui membru al clanului, fie devenind ele protectoare şi reconstruind căminul familiei, aşa cum vrea să facă Nory. Pendulaţiile între căminul adevărat şi casa unde buna Lina îşi primeşte fiica doar de complezenţă o împing în cele din urma pe Si a la un sfîrşit tragic. La Ionel Teodoreanu firile bastardice însă iau o altă atitudine faţă de casă. In timp ce Monica doreşte mereu întoarcerea spre casa copilăriei şi spre familia care o crescuse, Olguţa are un ideal diferit. Toastul domnului Deleanu la logodna Monicăi atinge problema relaţiei cu casa copilăriei din unghiul patern al capului familiei: „Te-am crescut şi te-am iubit • ca pe copiii noştri, şi singura noastră durere era că într-o zi vei pleca din casa noastră, cum pleacă toate fetele de la părinţi, măritîndu-sfe. Viaţa a hotărît sa fim cruţaţi de această despărţire, căci nevasta lui Dănuţ nu poate să plece din casa părinţilor săi adoptivi. lită de ce astăzi, iţi spunem din nou, cu inima plină de o îndoită jbucurie : bun sosit în casa ta!" Firile bastardice nu se pot însă afirma decît rupîndu-se din casa copilăriei, nu-şi pot făuri viitorul decît lăsînd-o în urmă. Olguţa ia ferm, deşi cu durere, hotărîrea de a se smulge de lîngă ai ei: „Astfel, prin voia mormintelor şi scriptura vieţii, copilul cel mai iubit al domnului Deleanu, părăsind căminul .părintesc, se .îndrepta dincolo de pragurile blînde, după ultimele stele verzi ale neamului Dumşa..." Autorul găseşte o metaforă sugestivă pentru acest proces de desprindere : „Pe latul pervaz al unei ferestre deschise – acolo unde iarna stau glastrele cu flori, şi vara uneori, captivă-n pînze de păianjen, o stea tremură – era Olguţa. Mai mult în noapte decît în casă, pe aerianul pervaz, ca într-o luntre. Şedea, ghemuită, cu genunchii duşi la bărbie şi obrajii strînşi în pumni. Aparţinea casei părinteşti iîn măsura în care rîndu- nelele de subt streaşină-^ aparţineau." Această poziţie intermediara între casă şi lumea largă se continuă, justificînc u-se din spaţial în temporal. Olguţa îl iubea pe Vania „...desprin

Scanned with OKEN Scanner

să din trecut, dăruindu-i toate zilele viitorului, zilele acele drepte, zvelte, necunoscute ca oştenii subt armuri, cu viziera căştilor lăsată – dar pe departe răspîndind viteaza lor tresărire în faţa vieţii".

La Otilia, ea şi la Olguţa, ruperea de casa şi de familie ia forma fugii şi a secretului, dar cu o mai mare întemeiere decît în *La Medeleni,* din cauza morţii lui moş Costa- che, rezervei lui Felix şi stării conflictuale cu clanul Tulea.

În *Doctorul Taifun,* casa exprimă condiţia de întreţinută a femeii : o casă- nouă cu puţine lucruri în ea şi din două epoci diferite, din epoca unei existenţe strîmtorate şi din zilele unui trai mai înlesnit, care începea acum". Dar printr-o simplă notaţie, casa indică şi psihologia'femeii tiranizate de un soţ odios, căruia se luptă să-i refuze intimitatea : „Fio- real se retrase în odăiţa de alături, închise uşa de la mijloc şi, poate din obişnuinţa, o întări cu un zăvor ascuns".

Lui Fred doamna T. i se relevă prin intermediul casei » pe care i-o mobilează cu gust, cu o« intuiţie feminină care nu dă greş şi cu mult spirit de observaţie, calităţi care-l determină pe erou să considere că femeia se potriveşte perfect cu acest decor.’ Totodată, dorinţa iubitei de curăţenie de claritate, i-o dezvăluie mai bine camera în care locuieşte ea, deşi încăperea este cu totul diferită de garsoniera cu mobilier cubist pe care i-o vînduse. Rafinata simplitate a acestei camere exprimă clar psihologia femeii superioare : „Să fiu cu ea diseară, în‘dormitorul fără mobilă, fără covoare, ca o cameră în care azi te-ai mutat, numai cu un pat alb şi o mes- cioară joasă, fără şifonier pentru haine – căci se dezbrăca într-o odaie alăturată în care erau dulapurile şi masa de toaletă, după ce, ieşea din baie".

Strada nu-i nici ea un simplu fundal, ci îndeplineşte uneori funcţia de simbol social ori erotic. Ne vom mărgini doar la cîteva exemple. La Camil Petrescu plimbările pe stradă oferă momentul de armonie ori de regăsire ale cuplului. În *Ultima noapte...,* la început, cînd Ela preţuieşte înălţimea morală şi dezinteresarea materială a soţului ei, după discuţia de la unchiul Tache, „la colţul străzii Batişte, fără să se sinchisească de cineva, relatează naratorul, nevasta-mea mi-a dat, cu buze moi, sărutul făgăduit la masă. L-a prelungit ca să treacă în el o bună

parte din sufletul ei înduioşat

de admiraţie". Dar şi după o temporară despărţire însoţirea? pe stradă a femeii fie în urma unei întîlniri fortuite ca în *Ultima noapte...,* fie provocate ca în *Patul lui Procust,* exprimă o comuniune a-cuplului.

Ultima trecere pe Calea Victoriei a Anei Mereuţă e în realitate un drum mult mai lung, drumul spre îngropărea în provincie, al pierderii iluziilor. Tot strada ne oferă în *Craii do Curtea-Veche,* prin apariţia Penei Corcoduşa, esenţa şi oracolul decăderii în infernala sarabandă a nopţii bucureştene.

Strada patriarhală a Bucureştiului nocturn reflecta în *Donna Alba,* cu acuitate, psihologia personajului masculin, veşnica pîndă şi urmărire a femeii misterioase ;— idealul sentimental şi social – femeie care tot apare din .întuneric şi dispare iar, semnificativ, în tenebre : „Dar şi-au făcut apari ţa două siiluete în costume închise. în lumina mare pe care a împroşcat-o. brusc felinarul mortuar (şi care întăreşte negura din ungherul meu) le pot vedea bine. E doamna Smaralda, cu 'fiica ei. Pornesc amîndouă spre ieşire, amîndouă înalte şi drepte, şi doamna Smaralda se sprijină în bastonul? negru, care nu face nici un zgomot pe pavaj. Le văd cum se îndepărtează, şi mijlocul prelung al doamnei Alba mă tubură şi mă fascinează. E într-un *tailleur* închis care-i îmbracă strîns şoldurile şi parcă se dpune mişcării coapselor, ce se întipăresc în necurmat mulaj. Dacă nu m-ar paraliza în nngherul meu acest felinar sumbru, care împroaşcă totuşi o lumină atît de puternică, de-un verzui straniu, ametit ca de vis hipnotic, m-aş fi luat după dînsa. Au dispărut după zidul * puternic ¿1 casei, în lumina care s-a aprins acum jn faţă.

Felinarul de lîngă mine s-a stins apoi brusc, prăbuşindu-mă în noapte şi în neputinţă. Dar pe după negrele săgeţi ale gardului de fier, ca pe lîngă un şir încremenit de lăncieri medievali, cele două siluete negre îmi apar iarăşi; au apucat-o la dreapta pe uliţa boierească, de bună seamă către vreo casă vecină de vreme’ ce au pornit-o pe jos. Dau acum drum piciorului nerăbdător, pentru că s-a stins şi felinarul din faţă, şi le revăd în.fundul uliţei asfaltate şi tăcute, negrii, cărbuni mişcători topindu-se în strălucirii vag, vărsat de lampioanele trotuarelor. Şi nu pot rezista ispitei de a-mi lăsa pasul într-acolo : simt nevoia aprigă de a revedea, nevăzut şi umil, superbul mijloc îmbrăţişat de taiorul maestru, pul-

pele rochiei zbătîndu-se să zăgăzuiască ochilor muritori indiscreţia formelor ucigătoare, care dau să-şi arate splendoarea. (...) Au dispărut acum : într-o curte ? nu... într-o stradă! aşa că pot porni în voie cu graba cea mai mare. Qar nu le mai găsesc ; Jn schimb găsesc foarte aproape o altă gură de stradă deschizîndu-se, într-aceasta pe care am ajuns-o. De aci le văd bine iarăşi; şi-au schimbat alura acum, păşesc repede şi discută animat. Bastonul doamnei Smaralda se desprinde şi recade în tact repede la pămînt: e o energie şi o tinereţe întreagă în doamna Smaralda, în chipul cum ea înaintează, în chipul grozav de animat cu care vorbeşte fiicei sale; şi fiica sa n-o mai întrerupe, o ascultă, pe gînduri, înaintînd repede, vertiginos. Le aştept ,să intre adînc în ne-

- gura de departe, pentru a mă avînta în lumina felinarului în care ele au înotat pînă acum. Şi traversez această zonă trădătoare din cîţiva paşi săltaţi? calea e puţin întoarsă, le pierd, pentru a le revedea iarăşi înaintînd şi mai repede şi mai decise parcă în aria unei alte roate de lumină. Calea se încovoaie acum mereu, şi ele merg aşa de repede, că nu mai găsesc nici o piedică s-o iau la rîndu-mi la picior."

  în romanele mahalalei, strada ca şi casa e spaţiul de desfăşurare a vieţii. Iii celelalte proze ample ea are o funcţie, de cele mai multe ori, conjuncţională, de tranziţie, în cadrul diegezei sau de spectacol ce defineşte psihologia eroilor. De aceea, e adesea privită din exterior (clădire, automobil, birjă). în *Craii de Curtea-Veche* priveliştea pestriţă a străzii, ca şi vorbele Penei Corcoduşa, atinge pe eroi în vălmăşagul existenţei de noapte a oraşului, deşi se află în birjă, la mare distanţă socială de haimanalele străzii.

  îndrăgostirea Norei de Paul din *Accidentul* e sugerată de schimbarea peisagistică. DUpă prima noapte petrecută cu bărbatul aproape necunoscut, cînd priveşte pe geam, femeia' are la început tendinţa să descopere decorul familiar al străzii pe care-l vede zilnic din casa unde locuieşte. Schimbarea de decor marchează mutaţia ei sufletească.

  Se pot face, evident, nenumărate observaţii pe

această temă. Noi ne-am oprit numai la cîteva fenomene care să precizeze funcţia oraşului în caracterizarea personajelor feminine din romanul citadin, şi la rolul jucat de mediul urban în relaţia dintre parteneri în cadrul cuplului. »

.ÎNCHEIERE

Faţă de romanul rural interbelic, cu precădere social,, romanul citadin, prioritar familial şi erotic, .făureşte o tipologie feminină mult mai amplă care îl pune pe acelaşi plan cu romanul universal al perioadei dintre cele două războaie. Diversitatea metodelor de construcţie a personajului deschide în ultimă instanţă o cale proprie de dezvoltare în creaţia figurilor feminine, depăşind în prozele ce se vor clasice, precum a lui Călinescu şi Sadoveanu, structura balzaciană şi dînd obiectivitate analitismului unor proustieni, precum Cărnii Petrescu. Şerban Cioculescu, într-o cronică la *Jar* de' Liviu Rebreanu, considera că acest roman pune din nou chestiunea valorii actuale a nucleului social care este femeia..

Spre deosebire de decăderea economică ce provoacă destrămarea clanurilor din cea mai mare parte a celebrelor saga occidentale ori de conflictele socio-morale diverse din ciclurile tolstoiene şi dostoievskiene, socio- şi psihodramele din romanul citadin românesc au de obicei ca motor personajul feminin în atingerea lui cu erosul. Chiar într-o cronicâ de familie atît de complexă cum e ciclul Hallipilor, evenimentele şi mutaţiile au la bază problemele unei feminităţi frustrate în plan erotic. Şi în *La Medeleni,* alt roman ciclic, decăderea economică trece pe planul doi şi iubirea e fermentul principal în soarta conacului şi ,a clanului. Dar ciclurile de familie sint rare în literatura română interbelică, iar romanul scurt devine tot mai mult unul de dragoste, avînd în centru unirea şau dezbinarea cuplului. Rebreanu pledează – cum am arătat – împotriva pudibonderiei, pentru verism în prezentarea relaţiei erotice. Călinescu afirmă ca, o concluzie în *Poezia realelor* (1948) : „Problema sexualităţii este capitală într-o literatură, totul pivotînd în jurul ei". Marian Papahagi, în postfaţa la una din ediţiile romanului *Cartea nunţii,* comenta acest punct de vedere: „într-adevăr, reprezentarea tipologiei feminine poate fi indicativă în multe direcţii; literatura romantică, de pildă, se poate ordona tocmai în funcţie de acest criteriu^ şi acelaşi lucru e valabil şi pentru

perioade mai apropiate de noi.»[LXXVII] în tendinţa de a deschide cale aprofundării psihologiei feminine, care, evident îl preocupa în domeniul romanului. G. Călinescu remarca intr-un articol despre Liviu Rebreanu, existenţa unui anumit „fond instinctiv” în romanele româneşti, cu implicaţii chiar asupra reprezentării tipului feminin: femeia nu e inferioară dar nu e încă „virilizată", n-are adică apetiţii intelectuale şi „eroii tuturor romanelor româneşti se dedau cu ea la operaţiuni lipsite de orice complicaţii cazuistice \ Totuşi romanul citadin al deceniului patru care pune problema comuniunilor fizice şi intelectuale ale cuplului se distinge deja prin interesul pentru feminitate şi pentru misterul feminin ca fenomen complex. De aceea, dincolo de deosebirea de vederi estetice, de specific al artei româneşti şi de ierarhizare valorică a ope- lor romancierilor români interbelici, este posibilă o serial ¡zare a eroinelor, desigur Cu o anume schematizare proprie oricărei clasificări. ' .

Apare în ✓proză nudul feminin cum, subliniază N. Mano- lescu, scriind despre romanele lui Camil Petrescu. Dar totodată reiese că fără inteligenţă şi sensibilitate, trupul femeii îşi pierde atractivitatea.

în genere, femeile romanului interbelic sînt intelectuale (cu studii sau autodidacte), au sau tind sa aibă o profesie, pentru că altfel nu pot pretinde nici la independenţă materială şi socială, nici la libertate sentimentală. Bovarismul lor – tînjire păstrată în graniţele purităţii – se naşte cel mai adesea din nesatisfacerea unor aspiraţii conforme cu cultura lor într-un mediu meschin ori de false valori. E limpede că tendinţa de schimbare a condiţiei sociale, de practicare a unei meserii, indică o mişcare de emancipare care, dacă (în afara ciclului *în preajma revoluţiei')* nu are un caracter politic şi uneori nici măcar conştient, evident există. Uşor ironizată în ciclul Hallipilor sau în *Cartea nuntii,* această tendinţă trezeşte totuşi respectul personajelor masculine din majoritatea romanelor.

Mai puţin direct, deoarece – cu cîteva excepţii – e trecută* îndeobşte priii subiectivitatea eroilor, se conturează psihologi^ feminină. Ea transpare uneori alta decît ar

---

LXXVII **G. Călinescu, *Cartea nunţii,* Postfaţă şi bibliografie de Marian Papahagi, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 292**

vrea s-o prezinte naratorul, datorită structurii romanului care» asimilînd voluntar sau involuntar tehnici dostoievskiene, ı

. [1] G. Călinescu, ***Uhjsse,*** Bucureşti, E. P. L., 1967, p. 66

proustiene, gidiene, íntr-o formula proprie, atinge profunzimi şi nuanţe sufleteşti ce trec de graniţa tezistă. Trebuie semnalată în această direcţie şi contribuţia scriitoarelor care aduc unele lumini în dezvăluirea feminităţii – şi a celei influenţată de patologie la o clasă în declin (precum în opera Hortensiei Papadat-Bengescu) şi – mai puţin viguros trasată – a celei obişnuite, precum în romanele Cellei Serghi.

Absorbţia în structura narativă a cuceririlor ştiinţifice în psihologie, filozofie, anatomie şi medicină sau a artelor frumoase dă un nou impuls analizei feminităţii, un nou caracter intuiţiei portretistice şi stilului. Personaje feminine memorabile ale prozei noastre interbelice se impun şi în cadrul tipologiei mitice, clasice .şi în cea modernă socială şi psihologică şi imprimă un ritm accelerat căutărilor estetice în domeniul »romanesc din epocă.

Pe traiectoria spre fiinţa complementară, iniţierea erotică se-nsoţeşte, de cele mai multe ori, cu cea culturală, estetică. Dar personajul pygmalionic masculin fuge, adesea, «ie prea reuşita lui Galatee.

în aria tipologiei feminine se remarcă orfana care-fie energică, cî-teodată chiar agresivă, fie dezarmată, căutînd pro- tecţie-se zbate să-şi croiască drum în viaţă. Dealtfel locul central în roman îl ocupă, în genere, eroina singură pe lume (fată, divorţată, văduvă), nevoită să lupte împotriva vicisitud ini 1 or existenţei. >

Stimulând sondajul sufletesc al eroului, personajul feminin are rol substanţial în propulsarea analizei psihologice ca modalitate romanescă.

Multitudinea de căi pentru conturarea personalităţii femeii, atî-t cele lirice şi descriptive, cît şi cele introspective, întîlnite curent – desigur în tonalitatea specifică a fiecăruia – la toţi prozatorii perioadei interbelice, modernizează şi Îmbogăţeşte arta portretistică în romanul românesc.

Prin structura ei socio-psihică ştmentalitatea de citadină, eroina prozei ample, favorizează, îndeobşte, în lupta de idei şi curente din epoca 1918-1944, luările de

poziţie anti conservatoare, umanitare, dînd dovadă-uneori neacceptat de partener-de un solid simţ al realităţii.

Printr-o astfel de structură, tipurile feminine romaneşti, în special cele de femei superioare, contribuie la durabilitatea şi dezvoltarea romanului ca formă literară. Claude Pré-

v6st, pornind de la ^aserţiunea lui Thomas Mann despre „democraţia congenitala'* a romanului, riposta criticilor literari • care susţineau că există o criză a genului proteic : „Dacă e adevărat că romanul, democraţia şi umanismul sînt legate intre ele, nu e oare posibil să considerăm atunci că romanul «structurat» (ceea ce nu înseamnă că vrem să impunem modelul balzacian) trebuie să fie o achiziţie durabilă pentru omenire ? Bineînţeles că această permanenţă nu implică stagnare"?

Multe din eroinele romanului dintre cele două războaie îşi găsesc succesoare sau personaje-replică în perioada de ijnediat după 23 August 1944 şi pînă în contemporaneitate. Ann din *Zilele nu se întorc niciodată* de Sorana Gurian e o ripostă dată pictoriţei Ann din *Accidentul* de Sébastian. Cu sau fără voie, Suzy din *Cel mai iubit dintre pămînteni* de Marin Preda pare urmaşa Daniei din romanul lui Holban. Paul Georgescu o actualizează în mod voluntar pe Otilia în *Solstiţii! tulburat,* ca o veşnică întruchipare a imprevizibilului feminin – ceea ce Nicolae Manolescu numeşte un fel de demonstraţie de tipul variaţiunii pe temă dată.

Exemple din literatura actuală ar mai fi destule dar ar depăşi sfera prezentului eseu. ' \

Oare de-a lungul periplului pe care l-am făcut s-a deconspirat misterul şi eternul feminin, întruchipat de eroinele romanului interbelic ? Poate, o parte, cea care ţinea de imaginaţia şi subiectivitatea eroului, a scriitorului, a unei mode, a unei epoci. Poate, într-o anume măsură, tendinţa către mitizarea şi mistificarea acestui enigmatism. Dar nu şi ceea ce ţine de specificul feminin, de acele date biologice şi psihologice ce alcătuiesc incontestabila alteritate între sexe, alteritate care însă nu împiedică egalitatea în drepturi şi stabilirea unui echilibru Intre bărbat şi femeie ci – dimpotrivă – constituie o bază de armoniei de realizări comune pentru propăşirea societăţii umane. <

[2] **Nicolae Manolescu, *Arca lui- Noe* Ed. cit., vol. III, p. 227.**

[1] **Claude Prévost, *Problèmes actuels du roman.* Essai de bilan, provisoire, în culegerea de studii de diVerşi autori *Destins du roman*** a

revistei *Recherches internationales* à *la lumière du marxisme,* Apud **Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului,* Ed., cit, p. 446.**

în orice caz, femei superioare ori idealuri feminine, „fete în floare" şi amante pătimaşe, iubite, soţii, tinere mame, exponente ale unor diverse medii sociale citadine, adică Otilia şi Ioana, Mădălina şi Daria, Monica şi Olguţa, Sabina şi donna Alba, Nuţa şi Fana, Lina, Floreal, precum şi atîtea altele, deţin taina eternei tinereţi, făcînd să viseze nostalgic ori să mediteze rodnic pe cititorii şi creatorii de roman de ieri, de azi şi – sîntem siguri – de mîine.

Scanned with OKEN

CUPRINS

Introducere ", , ; . **5**

Precedenţe – ' . 14

Mituri 30

Vîrste, categorii, tipuri 45

Cuplul şi clanul . 81

Mister, secret, capriciu ros

Vocea raţiunii, chemarea trupului şi nevoile sufletului . 138

Modele şi portrete 178

Arte frumoase şi arte menajere . 264

Oraşul 285

încheiere 307

1

Resume 313

Indice 'de nume . * 321

01
c c
G5
U
(/)

Z
LU

O

TJ
O»
c c

RÉSUMÉ

Dans le roman roumain d'entre-deux-guerres, comme dans toute la littérature contemporaine universelle, on accorde une place à part au mystère de la féminité, a la femme enveloppée plus ou moins du voile de l'énigme que les écrivains essaient de transformer en mythe ou de vider des significations de celui-ci. L'éternel féminin et le mystère sont devenus le noyau de la notion de féminité dans la sphère des mythes. [x]Dans *Archétypal pattern în poetry. Psychological studies în Imagination,* M. Brodkin, en montrant le rapport entre les exigences de l'archétype et le plaisir esthétique estime que l'éternel féminin représente l'une des exigences^ de l'archétype. Simone de Beauvoir affirme que les différences génétiques-endocrines entre les sexes ne suffisent pas pour définir la féminité qui est une notion culturelle et non pas un donné naturel *(Tout compte fait).*

Depuis toujours, la littérature s'est approchée plus ou moins consciemment de la cristallisation dans des personnages de l'éternel féminin. Mais le mystère de la femme, en tant que facteur de la structure narrative, apparaît surtout dans le roman moderne, où, le plus souvent, il met en mouvement l'action.

Dans la littérature, jusqu'au XlX-è siècle – quoique plus nuancée dans l'oeuvre de Racine, de Shakespeare et de Dante – l'image de la femme est présentée unilatéralement, soit bénéfique, soit maléfique. Une dynamique du dysphorique et de l'euphorique impose sa présence dans l'oeuvre d'art. Cette dynamique se manifeste dans le roman surtout sur le plan social, en vTsant la condition de la femme dans la société. Nancy C. Miller, en analysant dans *The he- 1*

roine's **text la prose française et anglaise du XVIII-e siècle reconnaît comme texte euphorique celui dans lequel l'héroïne s'élève d'une condition humble et s'intégre dans la société et comme texte dysphorique celui dans lequel l'héroïne subit la défloration, la dépossession des biens ou, écrasée, elle tombe en proie de la mort. Plus l'on avance vers le domaine du roman-moderne, plus cette dynamique devient complexe.**

L'épopée chevaleresque et l'art de la Renaissance offrent le plus souvent une image idéale de la femme. Elle est le but et l'appui du héros dans sa vie guerrière ou errante. Dans le romantisme, cette conception connaît – conformément à l'étude de Marthe Robert, *Roman* des *origines et origines du roman* – un processus d'abstraction, parce que le héros romantique,, incapable de distinguer les individualités, désire l'Eternel féminin et non pas une femme quelconque. La vision de la femme sans individualité se conserve encore dans le roman réaliste soit sous la forme de la femme idéale, soit sous celle d'une typologie de l'héroïne-victime. Une telle perspective est retrou- véé même dans les interprétations littéraires psychanalytiques de Freud, d'après qui, les trois boîtes du *Négociant de Venise* expériment l'unicité prismatique du personnage féminin dans trois hypostases : la r^ère, l'amante et la mort.

Mais, généralement,-dans le roman et dans le drame du XIX~e et du XX"e siècle, le réalisme exige une individualisation graduelle de l'héroïne, engagée dans des conflits qui déchirent le couple et le clan. On ajoute à la notion de '„femme" et de „féminité", celle de „féminisme". L'héroïne devient un personnage-plaidoyer pour l'émancipation de la femme dans l'oeuvre de Ibsen, de George Sand, de Balzac ou de Dickens.' Sans perdçe totalement les données de l'archétype, ni de la dichotomie bien/mal, le personnage du roman réaliste ou naturaliste, en agissant sur le plan social et historique, acquiert des marques d'une plus, forte individualisation. Petit à petit, celles-ci s'enrichissent du point de vue biologique et du tempérament, arrivant jusqu'au pathologique. La plaidoirie contre la transformation de la femme*en victime, plus ou moins ouverte dans l'oeuvre de Balzac, de Zola, de Flaubert, de Tolstoi et de Turgheniev, cède de plus en plus la place aux conséquences du conditionnement social dans la sphère du psychologique, sondées d'une manière

analytique par Dostoïevski, Proust ou Gide.

Ce court compte rendu des problèmes posés par le personnage féminin au cours de l'évolution de la littérature représente le point de départ de cet essai, *en indiquant des perspectives d'où le materiel de notre étude puisse être analysé.

L’auteur se propose de faire une investigation sur les types des personnages féminins d’un nombre de romans roumains représentatifs pour la période d’entre-deux-guerres \ romans qui, d’une part, cherchent à déchiffrer, d’autre part, à cacher le mystère de la femme dans une dialectique subtile, toujours renouvelée, qui joue un rôle prépondérent dans le développement du genre /protéique.

L objet de notre étude est limité au roman citadin qui, en surprenant avec acuité la dissolution du couple et la crise de la famille bourgeoise de la période 1918—1944, met plus clairement en évidence la place de la femme dans la société capitaliste et les conceptions 'Caractéristiques de l’époque sur la nature et sur la capacité du „sexe faible", en trouvant les moyens de créer des personnages féminins rcmarcables. [LXXVIII]

Après la 'chapitre *Précurseurs* qui met en évidence l’existence ■des germes d’une typologie féminine dans les romans roumains parus à la fin du XIX-« siècle et au début du

---

LXXVIII **F. Aderca, *Madmoiselle de la rue Neptun, L’homme décomposé (Domnişoara din strada Neptun, Omul descompus), C.* Ardelea- nu, *Le diplomate, le tanneur et l’actrice (Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa),* T. Arghezi, *Lina, Les yeux de la Vierge Marie (Ochii Maicii Domnului),* Hortensia Papadat-Bengescu, *Les Hallipa (Ciclul Hallipi- lor),* Mateiu Caragiale, *Les Seigneurs de Curtea-Veche (Craii de Curtea Veche),* G.x Călinescu, *Le livre des noces, L’énigme de Otilia (Cartea nunţii, Enigma Otiliei),* Mircea Eliade, *Maitreyi, Noces dans les deux (Nuntă An cer),* Gala Galaction, *Le Docteur Taifun (Doctorul Taifun),* Antpn Holban, *Une mort qui ne' prouve rien, Jeanne, Les jeux de Dania (G moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana, Jocurile Daniei), G.* Ibrâileanu, *Adela,* Eugen Lovinescu, *Cheveu coupé en quatre, Diana, Açcord final (Firu-n patru, Diana, Acord final),* Gib Mihăescu, *Donna Alba, Le liras d’Andromède (Braţul Andromedei),* Camil Petrescu, *La dernière nuit d’amour, la première nuit de guerre, Le lit de Procuste (Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, Patul lui Procust),* Cezar Petrescu, *Calea Victoriei, Ville patriarcale (Oraş patriarhal),* Liviu Rebreanu, *Ciuleandra, Adam et Eve, Braise (Jar),* Mihail Sadovea- nu, *Le cas de la petite Eugénie Costea, La ville où rien ne s est passé (Cazul Eugeniţei Costea, Locul unde nu s-a întimplat nimic),* Mihail Sébastian, *L’Accident, La ville aux acacias (Accidentul, Oraşul cu sal- cîmi),* Cella Serghi, *La toile d'araignée (Pinza de păianjen),* C. btere, *A l'approche de la révolution (În preajma revoluţiei),* I. .Teodoreanu, *A Medeleni, Le Secret d’Ana Florentin, La jeune jille. deZlataust.Le Noël de Silivestri, Lorelei (La Medeleni, Secretul Anei Florentin.Fata din Zlataust, Crăciunul de la Silivestri)* G. M. Zamfirescu xiayue à *l’amour (Maidanul cu dragoste).*

Scanned with OKEN Scanner

XX-e siècle, le livre se di-
vise en deux parties distinctes. La première, comprenant les chapl- » très : *Mythes, Ages, catégories, types, Le couple et le Clan, La voix de la raison, Vappel du corps, les besoins de l'âme,* a comme but d'éclaircir les composants de la féminité chez les personnages du roman d'entre-deux-guerres et de les grouper dans une typologie féminine sociale, pshychologique et de tempérament.

La deuxième part, composée par les chapitres : *Modèles et portraits. Beaux arts et arts ménagers, La ville,* s'occupe de l'art du portrait, en y insérant les conceptions esthétiques des écrivains et les moyens qu'ils ont employés dans la réalisation du personnage féminin.

Si un nombre de romans roumains parus à la fin du XIX-e siècle et dans les premières années du XX-e siècle[LXXIX] esquisse une typologie féminine, aucun de leurs personnages ne possède le mystère authentique ou soupçonné qui caractérise les heroines du roman d'entre- deux-guerres. Les faits et les gestes des femmes de ces oeuvres du début ont une logique facilement décelable ; même lorsqu'ils sont provoqués par la passion ou par la folie, leurs réactions psychologiques témoignent .d'une vigoureuse prise à la réalité. s

Depuis 1920, le mystère de l'héroïne du roman devient de plus en plus un trait inéluctable de l'éternel féminin, soit qu'il se présente sous la forme d'un énigme déchiffré jusqu'à la fin, comme dans *La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre (Ultima noapte de dragoste, intîia noapte de ràzboi)* de Camil Petrescu, où la destruction du mystère se base sur les certitudes du peçsonnage ' masculin en ce qui concerne la moralité, de la femme, soit qu'il se présente comme une magie de la personnalité, comme dans *L'Enigme de Otüia (Enigma Otiliei)* de George Càlinescu ou dans les romans de Anton Holban et de Mihail Sebastian. Au fur et à mesure que le mystère de la nature féminine devient plus profond, jusqu'à la transformation de la femme dans une énigme vivante,' le roman d'entre- deux-guerres arrache le voile qui couvrait autrefois pudiquement les relations sexuelles. Les jeux de l'amour et du

---

LXXIX **Dimitrie Bolintineanu, *Hélène,* Nicolae Filimon, *Les parvenus de jadis et d'aujourd'hui (Ciocoii vechi şi noi),* Ion Slavici, *Mar a,* Al. Vlahuţă, *Dan,* Duiliu Zamfirescu, *Les Comăneşteni (Ciclul Comă- neştenilor).***

hazard perdent de leur candeur et de leur sentimentalité et aboutissent aux fixations érotiques et aux violentes confrontations, en dévoilant des graves vérités de l'abîme du conscient et du subconscient.

Dans *Les Aspects du mythe,* Mircea Eliade affirme que la passion moderne pour le roman trahit le désir d'écouter beaucoup de contes mythologiques désacralisés ou seulement camouflés sous des

formes profanes. Dans la typologie féminine du roman d'entre-deux» guerres on remarque l'apparitiqn de certains mythes antiques (Electre et Phèdre dans l'oeuvre de Sadoveanu), bibliques (Eve ou Marie de Magdala dans l'oeuvre de L. Rebreanu, Mateiu Caragiale, Gala Ga- laction), folkloriques (le motif du „sylphe" dans l'oeuvre de M. Eliade et M. Sébastian), insérés, dans la plupart des cas, dans la vie contemporaine. Parallèlement, se constitue une mythologie moderne représentée par des personnages féminins (le mythe de la vedette de cinéma ou celui de la lauréate du concours de beauté dans les romans de Cezar Petrescu). Le thème mythologique de l'initiation revêt l'aspect de la recherche de l'être complémentaire. Bien souvent l'initiation érotique est étroitement liée à l'initiation culturelle, esthétique. L'homme assume le rôle de Pygmalion, mais maintes fois son caractère faible ou son orgueil excessif le rendent incapable de supporter les succès de sa Galatée et il trouve des prétextes pour l'abandonner.

En tenant compte du développement, du roman de famille à cette époque-là, il. est normal que les écrivains dirigent leur attention vers la – femme en tant que pivot dans la structure du clan. A la différence des mères monstrueuses, présentes surtout dans la prose française (de *Poil de Carotte* de Jules Renard jusqu'aux romans d'Hervé Bazin) dans le roman roumain, à de rares exceptions près, l'image delà mère est assez terne. Ses fonctions bénéfiques ou maléfiques sont prises par d'autres membres de la famille. Les premières, par la grand- mère ou par la nourrice, les autres', par la tante ou par la marâtre. Le plus souvent, les héroïnes sont des orphelines. Filles illégitimes- dans les romans de Hortensia Papadat-Bengescu, à l'hérédité chargée, elles font de leur mieux pour être assimilées par le clan. Dans l'oeuvre des autres romanciers leur état civil contribue à la révélation de sa fragilité, du besoin de protection.

Bien que dans presque tous les romans la femme mariée . et l'hétaïre apparaissent, la place centrale et d'habitude occupée par l'héroïne seule a"U monde – la virege, la femme divorciée ou veuve – qui lutte contre les vicissitudes de l'existence. Si dans les romans de Hortensia Papadat-Bengescu Ip couple est dominé par le clan et aspire à l'harmonisation avec celui-ci, on observe,, généralçment, dans 1 évolution du roman d'entre-deux-guerres, un écart de plus en plus pio- fond

du couple de la vie du clan.

En dépit du fait qu'ils ont encore des réticences en ce qui con- cerne l'émancipation de la femme, les prosateurs du temps respectent et estiment l'héroïne qui travaille, qui affirme sa personnalité, qui, se manifeste dans le domaine des arts.

L'idéal féminin, héritage tardif du romantisme continue à être «conservé dans certains romans, mais ¡1 perd une grande partie do son inaccessibilité et de son abstraction. Il coexiste avec le personnage représentant le femme supérieure, sans s'identifier pourtant avec ♦celui-ci.

Los héroïnes qui incarnent l'idéal féminin, soit qu'elles sont tendres ou soumises, soit nobles ou fières, suivent fréquemment une . trajectoire euphorique, tandis que les femmes intelligentes, douées, •sont le plus souvent abandonnées, poussées vers le suicide. Cette situation ' subit des changements à peine perceptibles dans les romans de C< Stère, de A. Holbamet de M. Sébastian qui défendent ou acceptent sincèrement l'idée de l'égalité$_A$ entre les sexes.

Parmi les héroïnes du roman d'entre-deux-guerres, nombreuses sont celles qui ont ou qui essaient d'exercer un métier, en arrivant à la conclusion que c'est leur seule possibilité de gagner leur droit a l'indépendance matérielle et sociale et à la liberté sentimentale. Leur bovarysme qui ne dépasse pas les frontières de la pureté, exprime, -d'habitude, l'inadaptabilité, l'insatisfaction lorsque leurs aspirations généreuses, leur^ vocation artistique et leur amour sont étouffés par un milieu mesquin où dominent la corruption et l'imposture. La définition de la psychologie féminine est encore redevable au point de vue de l'homme, à la mentalité de l'époque sur le rôle de la femme dans la société, même dans les romans des femmes-écrivains. Mais les traits spécifiques de cette psychologie sont pourtant transparents, en dépassant parfois l'intentioKi des narrateurs.

En analysant les dates biologiques, morales, géographiques qui •entretiennent le mystère de la féminité, en les délimitant du secret et du caprice, l'auteur de cet essai tire la conclusion que, dans n'importe quelle interprétation explicite, l'éternel féminin conserve une certaine dose d'ineffable qui entré dans la structure des héroïnes du roman d'entre-deux-guerres comme un trait presque général, mais .aussi profondément lié à leur personnalité. *

Tous les écrivains examinés se dressent contre la pudibonderie qui apparaissait dans le roman d'avant. Le critique littéraire N'icolae Manolescu affirma que'le nu féminin apparaît dans le roman de Ca- mil Petrescu, mais aussi dans la prose de G. Càlinescu, ^e Anton Holban et de Mihail Sébastian. Il souligne en même temps que la beauté

corporelle ne vaut rien s’il lui maqqué l’intelligence et la sensibilité.

L’absorbtion dans la structure, narrative du roman des conquêtes, de la science dans le domaine de la psychologie, de la philosophie,

i? Scanned with OKEN Scanner

de ki médecine, de l'anatomié, de l'esthétique, donne une nouvelle impulsion à l'analyse de la féminité; augmente l'intuition artistique et contribue à la diversité du style.

L'auteur de cette étude commence à analyser l'art du portrait tenant compte des confessions des romanciers concernant le modèle de la réalité qui leur a inspiré le personnage féminin de l'oeuvre. Ces confessions lui ont permis de faire Une série de remarques sur la psychologie littéraire concernant l'image des écrivains. Après avoir fait une énumération des modalités de réaliser le portrait, modalités retrouvées dans la majorité des romans (portrait physique, portrait moral, la fonction, du miroir, du tableau, de la photo, sondage intérieur, lettres, nom propre, langage et -silence, détail vestimentaire, de nutrition, de moeurs, de comportement), on insiste sur le rôle des arts dans le dévoilement de la personnalité de la femme. La réceptivité à l'art (musique, peinture, sculpture, littérature) représente un teste qui confirme ou infirme la sensibilité, l'originalité et surtout la féminité de l'héroïne. Le dernier chapitre analyse l'ambiance de la ville qui a, elle aussi, une influence pas du tout négligeable sur l'esprit du personnage féminin, en lui déterminant parfois le destin. Par sa constitution socio-physique et par sa perspective sur- la vie de la ville, Théroïne de la prose d'entre-deux-guerres favorise, dans la plupart des cas, dans la lutte d'idées et de courants de la période 1918—1944, les prises de position anti-p'asséistes humanitaires, en témoignant – souvent contre la désir du partenaire et inaccepté par celui-ci d'un fort sens de la réalité.

Si, peut-être, l'essai réussit à dévoiler cette partie du mystère >t de l'éternel féminin, qui appartiennent à l'imagination et à la subjectivité du narrateur, à une mode, à une époque, les personnages féminins du roman roumain d'entre-deux-guerres conservent, naturellement, cette partie du mystère déterminée par les Coordonnées biologiques et psychologiques qui certifient la différence incontestable entre les sexes, différence qui n'entrave pas l'égalité en droits et l'é-tablissement d'un équilibre entre l'homme et la femme, mais au contraire, constitue une base d'harmonie, de réalisations communes pour la prospérité de la société humaine.

Traduit du roumain
par 1OANA
TRICULESCU

INDICE DE NUME

ţ A .

Aderca, Felix: **36, 37, 78, 113, 128, 160, 233, 234, 235, 247, 273, 279, 284, 289, 291, 298**

Agärbiceanu, Ion: **23**

Alain – Fournier (Henri – Alban Fournier): **87, 278**

Argintescu, Ion : **187***

AZe-randrescu, *Sorin :* 153

Ardeleanu, Carol : **78, 276, 298** ***Arghezi, Tudor :*** **31, 33, 35, 46, 60, 68, 208, 236,**

Aricescu, Constantin D. : **58**

Bach, Johann Sebastian : **59, 66 84, 85, 261, ' 279, 284**

Bachelard, Gaston : **118, 132, 133, 267, 299** **l**

Balotă Nicolae : **116**

Balzac, Honoré de : **8, 9, 10, 11, 16, 22, 57, 58, 73, 107, 108, 131, 215**

Barbu, Ion : **33**

Battaglia, Salvatore: **56, 310**

Baudelaire, Charles : **166**

Bazin, Hervé : **30, 45, 83**

Beaumarchais, Pierre – Augustin Caron, **de : 122, 162**

Beauvoir, Simone de **: 5, 70, 71, 80, 109, 268**

Béchet: **8**

Beram, Elena : **187**

Bolintineanu, Dimitrie : **12, 13, 14 19, 2Q, 23, 25, 26, 57, 69,' 133, 139'**

Bolster Richard : **108**

Booth, Wayne C. : **193**

Bourget, Paul : **279, 282**

Brodkin, Mary : **5**

Camoëns sau Camoës, Luis de :

Caraglale, lón Luca : **279**

1
2
6

32
1

Scanned with OKEN

Caragiaïe, Mateiu : 31, 32, 51,
(– 76, 77, 78,- 131, 199, 208, 247.
248, 27£
Carlyle, Thomas : 238
111, 112, 125, 133,154, 171,
'172, 185, 186, 188, 193,-216,
217, 225, 228, 233,243, 245,
248, 249, 250, 262,273, 275,
277, 301, 302, 307, 308
Cervantes, Miguel de : 40
Charpentier 249
Chiriacev, Al. : 237
Chopin, Frédéric : 279

D

Dagupta? Maitreyi : 191
Dante, Alighieri : 7
Darie, Ion (Cezar Petrescu) : 144
David, Louis : 160
Defoe, Daniel : 7
Delavrancea, Barbu (Stefânescu) :
. 20 «
DeUtsch, Hélène : 223, 224
Dickens, Charles : 52, 131

E

Eftimiu, Victor : 12 •
Eliade, Mircea : 34, 35, 44, 103,
121, 139, 167, 172, 173, 175, 176,
177, 190, 191, 231, 301

Carpaccio, Vittore : 208
Castro, Inès de : 126
Câlin, *Liviu :* 200
Càlinescu, George: 20,*27, 35, 47,
52, 75, 87, 90, 94, 100, 104,
Cwbanu, Nicolae : 35, 144, 145, 150
Cioculescu, Serban : 112, 137,
156, 234, 258, 301, 302, 307
Cocteau, Jean : 170
Colette, Gabrielle : 267
Constant, Benjamin : 280
Constantinescu, Pompiliu : 38, 48,
120, 144, 172, 179, 214, 258
Corelli, Arcangelo: 286
Corneille, Pierre : 11
Co?buc, George : 33, 34
Creanga, Ion: 276
Crefia, Petru : 126
Croce, Benedetto: 56, 57
Crohmalniceanu, Ov. S.: 47, 53,
54,.. 94, 95, 234, 284, 285
Cronin, Archibald Joseph: 270

Dimitriu, Dana : 142
Dostoïevski, Feodor Mihaïlovici : ţ 11, 161, 162

QI Scanned with OKEN Scanne

Druon, Maurice : 83
** Duhamel, Georges :* 83
Dumas, Alexandre tatăl : 125
Dumas, Alexandre fiul : 18
Durand, Gilbert : 73, 74

Eliot, George : 30
Eminescu, Mihai: 33, 34, 109, 119
Engels, Friedrich: 81
Enescu, George: 190
Farrère, Claude : 279
Filimon, Nicolae : 20, 28, 88, 139, 208, 273
Flaubert, Gustave : 10, 11, 40, 43, 56, 57

G

Galaction, Gala : 32, 43, 75, 129, <228, • 236, 293
Galsworthy, John : 22, 83, 205
Garbo, Greta : 34, 61, 78, 209, 249
Gary, Romain : 226
Gautier, Théophile : 9
Genette, Gérard : 208
George Alexandru : 56
Georgescu, Paul : 94, 116, 310
Géraldy, Paul : 279, 282

H

Hardy, Thomas : 10, 125
Harvey, W. Y. 193
Hasdeu, Bogdan Petriceicu : 28
Hasek, Jaroslav : 212
Heliade-Ràdulescu, Ion : 33, 58
Hemingway, Ernst : 93, 212
Hériat, Philippe : 45
Hocke, Gustav René : 207

I

Ibréileanu, Garabet : 10, 40, 45, 59, 60 71, 79, 108, 117, 144, 147, .158, 156,\ 160, 161, 167, 179, 180, 181, 188, 233, 235, ’246, 250, 251, 262, 267, 281, 286, 291, 29Q
Ibsen, Henrik ; 9, 293
Foucault, Michel : 82
France, Anatole : 43, 57, 228, 258 282
Frank, Manfred : 135
Freud, Sigmund : 9, 116

Gide, André : 170
Girard, René : 40
Goethe, Johann Wolfgang von : 6, 264
Goldmann, Lucien : 82, 83
Gorki, Maxim : 83
Gulian, Emil : 187
Gur ian, Sorana : 310
Guy au, Marie-Jean : 118

Holban, Anton : **15, 16, 26, 34, 37, 42, 43, 74, 99 102, 103, 116, 123 124, 125, 128, 133, 135, 140, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 171, 186, 187, 189, 191, 195, 201, 212, 213, 214, 215, 216, 233, 235, 236, 239, 243, 248, 259, 260, 262, 265, 279, 280, 281, 284, 286, 287, 310**
Husserl Edmund : **234** ***lor ga, Nicolae :*** **144**
losefina (Joséphine **– Marie Josèphe Tascher de la Pagerie) căsătorită întîi cu vicontele Beauharvais, apoi cu genera-**
♦ lui Napoleon Bonaparte : 100 ***losifesçu, Silvian ;*** **229, 231**

**K 230,-299 **

James, Henry : ***Jennings, Chantal Bertrand :*** **53»**

Kellog, Robert : **193 * *Kipling, Richard :*** **279**

Kirkegaard, Sören : **109**
Kogàlniceanu, Mihail : **58**

*****

L

La ..Bruyère, Jean de : **215**
Laclos, Pierre Choderlos de : **7**
Laforgue, Jules **107**
Lalou, René > **83**
Lamartine, Alphonse de : **107**
La Palice, Jacques de Chabannes, seigneur de : **289**
Lawrence, Thomas Edward : **131** ***Läzärescu, Gheorghe :*** **37,** ***222',***

Lehman, Rosamund : **170**
Léiy Strauss, Claude: **81**
Liszt, Franz : **279**
Lodge, David : **193**
Lonfjos : **30. 48**
Loti, Pierre : **279**
Lovinescu, Eugen : **12, 37, 38 120, 128, 189, 213, 214, 215, 216 235'**
Lupasco, Stéphane : **152**

Mallarmé, Stéphane : **134' '**
Malraux, André : **139**
Manciulea, Mariq : **211, 212**
Mann, Thomas: 22, **83, 131, 310**
Manolescu, Hicolae : **12, 14, 23, 86, 103, 117, 139, 173, 229, 242, 308, 310,**
Manolovici, Lídia : **187**
Marcel, Gabriel : **105**
Mare, V. : **237**
Maria Luiza de Habsburg – Lorraine : **loo**
Martin du Gard, Roger : **22, 83, 205**
Marx, Karl : **81**
Maupassant, Guy de : 22, 57, **72, 73.**
Mauriac, François : **45, 83**
Maurois, André : **122**
Merimée, Prosper : **107**
Michelangelo Buonarroti : **160**
Michel, Arlette : **63, 64**
Michelet, Jules : **267**
Mihâescu, Gib : **19, 26. 99, 1QO. 124,t125, 137, 158, 196, 202, 245. 273, 287, 300**
Miller, Nancy K. : **6**
Molière (Jean-Baptiste

Poquelin) : **20**
Musset, Alfred de : **27**
Muthu, Mircea : **183**

Napoleon 1: 100
Nerval, Gérard de : 8, 9
Novarro Ramon : 249
Nykerinos : 159

Ornea, Z.: 295

Papadat-Bengescu, Hortensia : 21 22, 31, 47, 53, 54, 58. 60, 61, 62, 63. 65, 75, 78, 84, 87, 91, 99, 100, 104, 114, 139, 140, 141, 142, 143, 151, 167, 188, 189, 190, 195, 196, 202, 205, 225, 228, 230, 231, 247, 248, 259, 261, 271, 285, 289, 292, 299, 300, 303, 309
Papadima, Ovidiu : 55
•
Papahagi, Marian : 307
Petrescu, Aurél : 234, 235
Petrescu Camil: 15, 16, 28, 37, 41, 43, 51, 54. 55, 58^ 64, 65, 72,73, 74, 75, 78» 86, 87, 120, 128, 139, 142;145,146> 149, 150, 151, 152, 153,155,156, 160, 163, 164, 167, 168,171,172, 173, 175,

Racijie, Jean : 6, 11, 164, 280, 281, •282
Radian, Sanda : 42, 83
Radu, I, : 237
Rädulescu, Mihai :

238, 239 '
Rafael, Sanzio : 160
Ralea, Mihai : 144, 145
Rebreanu, Liviu : 24, 27, 31. 33, 36, 37, 51, 58, 67, 74, 84, 89, în, 95, 99, 128, 136, 139, 145, 199, 225, 233, 234, 233,243,248, 252, 254, 255, 262, 265, 273, 277, 282, 284, 304, 307, 308
Petreşcu, Cezar : 22, 28, 34, 56, ' 58, 68, 77, 94, 101, 126, 144, 203, 209, 243, 244, 250, 273, 276, 286, 289, 293, 294, 295, 296, 297
Petrescu, Liviu, 19, 140, 142 *Picasso, Pablo Ruiz :* 37 *Piru, Alexandru :* 179
Popescu, Magdalena : 142 *Poulet, Georges :* 8, 9 *Prévost, Claude :* 309, 310 *Prevost d'Exiles (abatele) :* 3
.Preda, Marvft : 310
Proúst, Marcel : 11, 66, 110, 134, 192, 208, 225, 233, 234, 284
Puccini, Giacomo : 286
\ • .
A
' 147, 160, 167, 182, 183, 216, 217, 236, 252, 275, 276, 289, 307, 308 *Renard, Jules :* 45, 278
Richardson, Samuel : 7
Robert Marthe : 7, 8, 51 *Rosca, Al. :* 237
Roşea M. : 237 Rotaru, Ion : 153 *Rousseau, Jean-Jacques:* 7

Sadoveanu, Mihail: 15, 23, 30, 31, 55, 56, 80, 101, 129, 167, 216, 217, 219, 221, 222, 228, 258, 270, 272, 286, 289, 292, 307
Saint-Pierre, Bernardin de: 114 *Samain, Albert:* 27, 279, 283 *Sand, George:* 10>, 63, 107 *Sartre, Jean-Paul:* 134, 135 *Sändulescu, Al:* 26, 27, 111 *Schileru, Eugen:* 54
Schopenhauer, Arthur: 181, 182, 276 .
Schubert, Franz: 287
Sebastian, Mihail : 26, 34, 38, 39, 40, 43, 63, 74, 75, 99, 100, 102, 103, 113, 131, 139, 158, 160, 162, , 167, 168, 170, 171, 172, 173, 175, 192, 209, 211, 213, 214, 215, 233, 234, 235, 236,' 243, 256, 265, 276, .
284,297,310'
Serghi, Cella : 59, 91, 128, 172, 309 *.Shakespeare, William:* 6
Shaw, Bemard : 130, 257, 258 *Sheldon :* 236
Sholes, Róbert: 193
Sklovskt. Vidor: 246, 247
Slavici, Ion : 13, 14, 16, 19, 22, 23, 49, 139, 145
Soroceanu, Tache : 186
Sperber, Dan: 135
Stael (Doamna de): 10, 63
Stendhal (Henri Beyle): (11, 40, 58, 107, 108, 131, 236, 242
Stere, Constantin: 39, 47, 68, 69, 158, 159, 160, 161, 179, 180, 181, 205
Stevensorí, Róbert Louis Balfour ■ 55
Streinu, Vladimír: 197, 180, 220, 221, 222

X 5'

Şulufiu, Octav : 171

Tagore, Rabindranath: 192
Teodoreanu, lonel: 18, 22, 26, 29, 34, 35, 45, 55, 56, 57, 59, 60, 64, 66, 72, 73, 78, 87, 88, 89, 90,100, 104, 113, 115, 116, 135, 139,144, 145, 148,149,150, 157,163, 164, 168, 172,185,191, 192,193, 194,

Qᴱ Scanned with OKEN Scanne

232, 237,242,247, 248,250, 261, 265,267,268, 269,273, 279, 281,289,292, 293,295, 302, 303

***Teodoreanu, Velisar Ştefana :* 185 *Timus, Ioan :* 126 .**

Tifian, Vecellio: 277

***Tocilescu, Olga :* 179**

***Tolstoi, Lev Nicolaevici:* 10, 11.**

252,
278,
296,

57, 110, 161, 162, 281

***Tor quemada, Tomas de* : 127**

***Turgheniev. Ivan Sergeevici:* 11,**

108, 147, 161, 162, 268. 276, 282

V

Unpheanu, *Mihai :* 290, 291

V

***Valerian, L :* 189**
***Valéry, Paul :* 108 »**
***Van Genep, A, :* 300, 301**
***Verlaine, Paul :* 27**
Vianu, Tudor: 62, 63, 213, 214, 217
***Villon, François:* 25, 105, 279, 282**
***Vinea, Ion :* 234**
***Vladimirescu, Tudor :* 279**
***Vlahufa, Alexandru :* 13, 14, 28, ' – 43**

W

***Wagner, Richard :* 285**
***Weininger :* 283**
***Wilde, Oscar :* 128,**

Z

***Zaciu, Mircea :* 156**
***Zalis, Henri :* 291**
***Zamfirescu, Duiliu :* 25, 37, 57, 65, 84, 139, 282**
***Zamfirescu, G. M. :* 32, 50, 78, 90, 298**
***Zola, Émile:* 11, 53, 70, 80, 107, 146**
***Zörgö, P. :* 237**

Lectot : GRlGOft^ PÂTRAȘCU ,
Tehnoredactor : AURELIA ANTObf
' «..... ! I – » I.I.. .
I . I !

Bun de tipar : 16.09.86. *
.

Coli ed. ? 18,66. Coli tipar : 20,5.

Tiparul executat sub c-da nr. 89 la întreprinderea Poligrafică Galaţi 7 B-dul George Coşbuc nr., 223 A Republica Socialistă România

CV
c c
ra o
CO

Scanned with OKEN

Qş
Sca
nn
ed
wit
h
OK
EN
Sca
nn
e

În scria „Universitas” au

George Gană — Opera literară a lui Lucian Blaga. , .

Petru Caram an — Datina colindatului la ' români, slavi şi la alte popoare

5

A d r ia n Fochi —. Estetica oralităţii

Al. I. Am zu lescu — Cîntecul , nostru bă-trînesc

Ştefan L e m n y . — Originea şi cristalizarea ideii de patrie în cultura română

Urmează să apară t

Dorina Grăsoiu — Mihail Sebastian

M i r r e a Anghelescu; — – Ton Heliade Rădulescu

Lei î4

romanul *întunecare:* „Cele două lumi antitetice care le sînt deopotrivă interzise eroilor lui Cezar Petrescu sînt, de fapt, două tipuri de

civilizaţie (patriarhală şi capitalistă) care se înfruntă. Se înfruntă însă inutil pentru că prima p împietrită în înapoiere şi cealaltă, modernă, e cufundată într-o maladie fără leac. Nu se poate spune că autorul nostru a optat în vreunul fdin romanele sale critice pentru una dintre cele două lumi. Dar bţamul zvîrlit cu scirbă turpitudinii lumu moderne capitaliste venea net din perspectiva unui Weltanschaung te-*st[11] Uadîffhst'care nu găsise, pentru omul -ntemporan un sta ut existenţial propice. (Z. Ornea. *Tradiţionalism* inod mtate *în dc-ceniul^a^ treilea,[1] Bucureşti,* Editura Eminescu, 1980, p. 503).